في معرض وداع القراء.. ولكن!

** بإصدارنا لهذا العدد تكون مجلة «طنجة الأدبية» قد شارفت على وداع قرّائها الذين صاحبوها ردحا من الزمن، يقرأون إبداعاتها القصصية والشعرية والنثرية، ويبعثون إليها بمقالاتهم العلمية والتحليلية والنقدية، ويتفاعلون مع دراساتها الأدبية والثقافية والفكرية.. لقد كانت رحلة ممتعة جمعت بين مجلةٍ سكنَها هاجسُ الارتقاء بالحَرْفِ والكلمة والعبارة العربية ذوقا وجمالا وتأثيرا حضاريا، وبين قارئ مغربي / عربي شغوف بالثقافة والأدب ومتطلع لأن يكون له منبر للتعبير والبوح عن تطلعاته وأحلامه الفكرية والأدبية.

ولا يخفى على متتبعينا الفضلاء أن «طنجة الأدبية» لاقت ألوانا من التعب والإرهاق الماليين؛ وهي تعمل على الصدور والانتشار والمواصلة والتجدد، وقاومت شهورا وسنين من أجل ألا ترفع يديها استسلاما وانهزاما أمام واقع معقد وصعب، ومؤسساتٍ لا تأبه للمشاريع الثقافية الجادة، ولاتتردد؛ بالمقابل، في دعم التفاهة والخواء والبلادة الثقافية والأدبية.

ورغم العقبات التي اعترضت مجلتنا، والظروف الموسومة بعدم الإنصاف واللاعدالة، فإنها ارتأت في كل مرة أن تنتصر لقارئها الذي كان يشجعها؛ باهتمامه واقتنائه، على مواصلة المسيرة ومقاومة أعداء النجاح.

لكننا، وللأسف الشديد، لم نعد قادرين اليوم على الاستمرار في وضع بصمتنا المغربية على المنتوج الأدبي والإبداعي، خصوصا بعد أن حُرمنا من دعم مالي نستحقه رغم هزالته وضعف قيمَته الرمزية والمالية. ونحن نستغرب جدا من طبيعة الأسباب التي دفعت بلجنة الدعم الوزارية إلى التوقيع على هذا الحرمان، في الوقت الذي كانت فيه «سَخيّة» بدون وجه حق في دعم أسماء وعناوين ثقافية هي في مقام الوهم أكثر منها موجودة على صعيد الواقع.

والذي يثير الشكوك حول هذه اللجنة، هي أنها لا تفتح الباب للتوصل بالطعون، ولا تضع أجلا زمنيا ما، لقبول الاعتراضات والنظر فيها بعد ذلك، وكأن عملها موحى به من السماء، أوأنه قرآن كريم لا ينبغي الاعتراض عليه أو تفسيره بمنهج جديد، وهو ما يجعلنا نشك بقوة في سلامة تطبيق المعايير المعتمدة في إعطاء المنح والدعم، علما أن هذه المعايير تؤخذ في حينه، وبعد أن تجتمع اللجنة للبت في الطلبات والمشاريع. بينما وجب سَنّالمعايير وتحديدها في وقت مبكر وقبل التئام اللجنة بشهور طويلة.

غير أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا الكلام أننا ضد دعم مختلف المشاريع الثقافية المقدمة إلى اللجنة، وإنما يحزننا أننا تقدمنا بمشروع ثقافي بات معترفاً به عربيا، وله قراء رافقوا مسيرته الإبداعية أكثر من عقدين من الزمن فَحُرمنا من الدعم، في حين هناك مشاريع ماتزال حلَيب الرضاعة تعلو أسنانها تلقى حظا مبالغا فيه من حيث الاحتفاء والتكريم والتمويل.

والأسئلة التي نرفعها في وجه مَن يهمه الأمر؛ هي: من الذي يرى مصلحته قائمة ومشبعة في إيقاف مجلة «طنجة الأدبية» بعد أن عملت، بروح وطنية كبيرة، على التعريف بالمبدعين المغاربة في القصة والشعر والرواية والمسرح والإعلام والثقافة عموما؟ ومن يُسعده أن تحتجب هذه المجلة الرائدة في الإعلام الأدبي والثقافي مغربيا وعربيا؟ ومن يرى على أن هذه المجلة تهدد هويته الثقافية، وتتيح، بالتالي، الفرصة لتجارب ومحاولات إبداعية لا تروق له! أو لا يريد لأسمائها وأصحابها أن ينجحوا أو يتوسعوا في الانتشار على مستوى القراء والمقروئية؟

وعليه، فإنه لن يصعب علينا البحث عن حلول واقعية تزيد من قوة تحدِّينا لهذا الواقع المر الذي أنتجته هذه اللجنة الوزارية، لكن الذي يسعدنا حقاً هو أن «طنجة الأدبية» كانت رائدة في مد الحياة الأدبية المغربية بأسباب إضافية للتطور والنماء، وفي الإعلان عن أجيال أدبية جديدة احتضنتها بحب وإخلاص وإيمان بقدراتها وإمكانياتها الذاتية والموضوعية، ولم تتردد، قط، في تقديم العون لها. كما بذلت محاولات أصيلة وعديدة في تفكيك واقع ثقافي عمل البعض على الاستفراد بتأسيسه للهيمنة عليه، ونحمد الله على أننا لا نشك إطلاقا في أن المجلة أضحت اليوم وثيقة هامة وأساسية من وثائق الأدب والنقد العربيين على طول مساحة الوطن العربي، ونقول بكل صدق وثبات: انتظروا عددا كبيرا من الأسماء التي كتبت وأبدعت على صفحاتها! إنها قادمة كنجوم أدبية بعد أن يشتد عودها، وتنضج تجاربها، وتتّضِح رؤيتها الأدبية والنقدية والفلسفية.

ومن ثمة، فإننا نزف لقرائنا خبر استمرار مجلة «طنجة الأدبية» في الصدور، لكن في صيغة (بي دي إيف PDF)، إيمانا منا بأن المجلة هي ملك لقرّائها الأوفياء والحريصين على متابعتها وقراءة صفحاتها المتنوعة، وأنه من حقهم أن تظل مجلتهم على قيد الحياة مانحة لهم متعتهم الفنية والجمالية والأخلاقية. لكننا، بالمقابل، ننتظر من الجهات المسؤولة عن الدعم والمعنية بضرورة تمتيع جميع المشاريع الثقافية الجادة بحقوقها العادلة، أن تفرج عن «حق» المجلة المالي رغم أنه لا يفي بالمطلوب.

طنجة الأدبية
مجلة ثقافية شهرية
شهرية ثقافية تصدر عن شركة
LINAM SOLUTION S.A.R.L

المدير المسؤول:
ياسين الحليمي

الهيأة الاستشارية:
- د. عبد الكريم برشيد - د. نجيب العوفي
- د. أبو بكر العزاوي

سكرتير التحرير:
عبد الكريم واكريم

هيأة التحرير:
- يونس إمغران - فؤاد اليزيد السني
- عبد السلام مصباح - أحمد القصوار

القسم التقني:
سارة الدحداح - سعيد الإسماعيلي
معاذ الخراز
مدير الإشهار:
فيصل الحليمي
المدير الفني:
هشام الحليمي
التصميم الفني:
عثمان كوليط المناري

الطبع:
Volk Imprimerie
Tél: 0539 95 07 75

التوزيع:
سوشبريس

البريد الإلكتروني
magazine@aladabia.net

ملف الصحافة: 02/2004
الإيداع القانوني: 2004 PE 0024
الترقيم الدولي: 1114-8179

شروط النشر في مجلة طنجة الأدبية

- لا تقبل المجلة الأعمال التي سبق نشرها.
- المواد التي تصل بعد العشرين من الشهر، تؤجل إلى عدد الشهر الموالي.
- المواد المرسلة لا تعاد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
- في حالة إرسال خبر إصدار جديد، المرجو إرفاقه بنسخة من الإصدار.

لإعلاناتكم الإتصال بمكتب المجلة:
77، شارع فاس، المركب التجاري مبروك. الطابق 8 رقم 24، 90010 طنجة - المغرب.
الهاتف/الفاكس : 212539325493
contact@aladabia.net

الحساب البنكي:
SOCIETE GENERALE
Agence: Tanger Ibn Toumert
022640000104000503192021

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء كتابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

نشر هذا العدد بدعم من
وزارة الثقافة

المسرح والصحراء: الأرض والإنسان والزمن

د. عبد الكريم برشيد

تأملات على مهرجان المسرح الصحراوي بالشارقة بالإمارات العربية المتحدة 14 - 17 ديسمبر 2017

عندما نتحدث عن المسرح اليوناني - مثلا - فنحن بالتأكيد نتحدث عن قوم من بني الإنسان، ونتحدث عن حيز مكاني على هذه الأرض، ونتحدث عن مرحلة زمنية في التاريخ، ونتحدث عن سياق حضاري له خصوصيته، ونتحدث عن منظومة فكرية وجمالية وأخلاقية معينة، ونتحدث عن نظام للحكم قائم على المشاركة والحوار، ونتحدث عن نظام للعيش، ونتحدث عن رؤية عامة للوجود والحياة، وأعتقد أن بمثل هذه العين، وبمثل هذا المنطق أيضا، ينبغي أن نقرأ اليوم المسرح الصحراوي، أي باعتبار أنه ثقافة أولا وأخيرا، وأن من طبيعة هذه الثقافة أنها الوجه الرمزي للفلاحة، والتي تتم أساسا من خلال العمل مع التربة، ومع الماء ومع الهواء ومع الزمن الذي ينضج الثمار، تماما كما ينضج الأفكار أيضا، ونعرف أن هذا الإنسان الصحراوي لا يعيش في الفراغ المطلق، ولكن على أرض لها جغرافيتها الخاصة، ولها منطقها ولها لغتها ولها فكرها ولها رؤيتها ولها جمالياتها ولها أخلاقياتها المختلفة ولها سحرها وغرائبيتها، ونعرف أن الإنسان لا يمكن أن يوجد في الفراغ، وهو يوجد على أرض معينة ومحددة دائما، وفي حقبة زمنية محددة أيضا، وهو بهذا نبت من نبات هذه الأرض، وهو محكوم بأن يشبه تربته، وأن يشبه زمنه، وأن يشبه نظام العيش على هذه الأرض، ولهذا يكون ضروريا البحث عن المسرح الصحراوي في ظل شروطه، وفي إطار سياقاته التي ساقته، ومن خلال إثارة الأسئلة عن معنى الصحراء أولا، وعن معنى وجود الإنسان فيها ثانيا، وعن طبيعة الصراع الوجودي مع المظاهر الغاضبة لهذه الطبيعة ثالثا، وإذا كان الإنسان في المسرح اليوناني يواجه غضب الآلهة، فهو في المسرح الصحراوي يواجه غضب الطبيعة، والتي تتجلى أساسا في السراب وفي الرمل المتحركة وفي العاصفة الرملية وفي الضلال والتيه، وذلك في الفضاء اللامحدود، ويواجه قسوة العيش، ويواجه النظام العشائري القاسي، ويواجه منطق الغلبة للأقوى، وفي ظل هذه الخصوصية الصحراوية، هناك أسئلة كثيرة ينبغي أن يطرحها المسرح الصحراوي، والتي تتعلق أساسا بسؤال الوجود وبسؤال الهوية وبسؤال المعنى وبسؤال المبنى، وأرى أن هذا المسرح يعيدنا اليوم إلى درجة الصفر في البحث عن الذات المبدعة والخلاقة، والتي هي في درجة التأسيس، أو هي في درجة إعادة التأسيس، ولعل هذا هو ما يجعل هذا المسرح يشكل رافدا جديدا، ينضاف إلى كل الروافد المسرحية الكثيرة والمتنوعة في العالم، والتي ينبغي إلى تصب كلها في مصب واحد، والذي هو المسرح العربي، في بعده الإنساني والكوني العام.

مسرحنا والسؤال المؤجل

وفي هذا المسرح العربي، تماما كما في كل الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، طرحنا (كل) الاسئلة الهامشية والجانبية والشكلية والهامشية والمرحلية، وأغفلنا الأسئلة الحقيقية والأساسية والجوهرية، لقد طرحنا سؤال:

- هل مسرحنا تجريبي؟

وطرحنا سؤال: هل مسرحنا حداثي؟

وطرحنا سؤال: هل مسرحنا معاصر؟

لقد طرحنا كل الأسئلة المتعلقة بشكل المسرح وبتقنياته واتجاهاته ومدارسه، وأغفلنا طرح سؤال المضمون وسؤال الوجود وسؤال الهوية، وأعتقد أن السؤال الذي تم القفز عليه هو السؤال التالي:

- هل هذا الذي نسميه (مسرحنا) هو فعلا مسرحنا؟

ونعرف أن د. طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) قد اتهم هذا الشعر بأنه منتحل، وأنه غير حقيقي، لماذا؟ لأنه لا يعكس الروح الجاهلية فيه، ولا يعكس ذلك النظام الديني والاجتماعي والأخلاقي العام، والذي هو جزء من بيئة جغرافية وثقافية وحضارية عامة، وأخوف ما نخافه اليوم، هو أن يأتي زمن يقال لنا فيه:

- أين مسرحكم في هذا المسرح؟
- وأين حياتكم في هذا المسرح؟
- وأين ثقافتكم في هذا المسرح؟
- وأين هي الصحراء في مسرحكم؟

ليس مستبعدا أبدا أن يقال لنا غدا، في حال إذا ما غفلنا هذا المكون الطبيعي والثقافي في مسرحنا: مسرحكم هذا منتحل، وهو غير صادق وغير حقيقي، وفيه كل شيء إلا ما هو أساسي وما هو جوهري وما هو تاريخي، والذي هو عبقرية الإنسان وهو عبقرية المكان، وعبقرية المسرح، وعبقرية الزمن وعبقرية الوجود والحياة، ونعرف أن المعلقات الشعرية العربية كانت من إبداع الإنسان بكل تأكيد، ولكنها أيضا، كانت من إبداع الفضاء الصحراوي، والذي هو فضاء مفتوح على الأرض والسماء وعلى وادي عبقر، حيث يقيم شياطين الشعراء.

ومن المؤكد أنه سيقال لنا: لقد هرولتم نحو التجريب الشكلاني، واستعرتم أحدث التقنيات، ورددتم نفس المصطلحات، ونقلتم آخر المنهجيات، ولكنكم قفزتم على الواقع، وقفزتم على التاريخ وعلى روح التاريخ.

وما لا يعرفه البعض - أو ما لا يريد أن يعرفه - هو أن البداوة ليست مرحلة في التاريخ، يمكن أن تتجاوزها الأيام والأعوام، ولكنها نظام كامل في العيش والوجود وفي التلاقي وفي الاحتفال والتعييد، وفي الرؤية والتفكير، وفي الخلق الجمالي والإبداعي، وهذا النظام موجود الآن هنا، بنا ومعنا، وهو يعكس رؤية عذرية وصادقة وشفافة للحياة.

وبخصوص هذا الذي نسميه المسرح الصحراوي، فإننا نجد أنفسنا، وربما لأول مرة، أمام التحدي الذي يمثله السؤال التالي:

- وهل هناك شيء حقيقي يسمى المسرح الصحراوي؟

وجوابا على هذا السؤال يمكن أن أقول ما يلي، إذا لم يكن هناك مسرح صحراوي، إلى حدود الأمس القريب، فإنه ينبغي أن يكون موجودا مستقبلا، وبشكل كامل وحقيقي، فمادام هناك إنسان صحراوي، يعيش على هذه أرض هذه الصحراء، وكانت لهذا الإنسان ثقافة الصحراء، وكانت له حاجة فطرية للمسرح والتمسرح، فإنه من الواجب أن يبحث عن مسرحه الذي يشبهه، والذي هو مرآة روحه، وهو مرآة وجدانه، وهو مرآة واقعه وتاريخه، وهو مرآة وعيه الفردي والجماعي، وبهذا يكون هذا المسرح اليوم في درجة التأسيس، ويكون موجودا، بشكل أوضح وأفصح، في المستقبل الآتي، ونعرف أن كل مسارح العالم الكبرى، ما كانت لتعيش عبر التاريخ، إلا لأنها حافظت على روح التأسيس فيها، وعلى آليات إعادة التأسيس، ولهذا فقد أوجدت لكل مقام وجودي مقاله المسرحي الخاص، وأوجدت لكل حادث في التاريخ حديثه الفكري والجمالي الخاص، وأوجدت لكل مرحلة تاريخية مسرحها الخاص، ولعل هذا هو ما ينبغي أن يقوم به المسرح الصحراوي اليوم.

5 قصائد من ديوان «تطوان في أحلام أنديزي» للشاعر الشيلي سرخيو ماثياس

■ ترجمها عن الإسبانية: عبد السلام مصباح

في تطوان

تَقَيَّأ تَرَاتِيلَ السَّرْو.
اكْتُبْ بِرِيشَةِ النُّور قَصِيدَة.
وَانْتَشِ بِمِهْرَجَانِ عَصَافِيرَ
تَهُزُّ أَبْرَاجاً لأَجْرَاسِ الرِّيح.

روابي تطوان

يَحْزَنُ الإِنْسَانُ
فِي قَارَبِ دُمُوع،
وَيَفْرَحُ مِثْلَ غَزَال،
بَيْنَ رَوَابِي النُّور.

المئذنة العتيقة

لِنَحْلاَتِ تِطْوَانَ
شَهْدٌ فِي الشَّفَق.
عَصَافِيرُ هَا الْفَرِحَة
تَتِيهُ عَبْرَ أَزِقَّةِ الْهَوَاء.
مِنَ الْمِئْذَنَةِ الْعَتِيقَة
أَرَى الْقَمَرَ يَتَشَظَّى فَوْقَ الأَرْض.

الذكرى

أَنَعُودُ لِلْجُلُوس
تَحْتَ بُرْتُقَالِ سَاحَةِ «الْفِدَّان»؟
رِمَاحُ الْكَوَاكِب
تُطْعِنُ تُوَيْجَاتِ تِطْوَان.
وَكَفَرَاشَةِ رَمْلٍ
إِلَى الرُّوحِ تَنْفُذ.
بَعِيداً عَنْهَا تَرْتَعِشُ مِنَ الْوَحْدَة
كَشُعْلاَتٍ بَرْبَرِيَّة.

أغنية إلى تطواني

تِطْوَان...تِطَّاوِين .
يَاأُفُقاً بَحْرِيّاً،
وَيَا أَهْلَ «الرِّيف» الْفَرِحِين.

تِطْوَانُ وَالْمُؤَذِّن
يَاعَوْدَةَ الْحُبِّ
فِي هَمَسَاتِ وَادِي «مَرْتِيل»

تِطَّاوِين...تِطْوَان
يَاقَطَرَاتِ النَّدَى.

يَا قَلْبَ الْبَحْر
وَجِسْمَ غَزَالَة.
أَنْتِ الأَكْثَرُ رَشَاقَة.
تِطْوَانُ...وَنَخْلَة،
يَا رَبَابَ الْهَوَاء
وَرَائِحَةَ النَّعْنَاع.

قصائد

■ غادة مصباح

ثلاثيات

- 1 -
الامتداد الأبهى

هذا الأَمينُ انتَفضَ باسِماً
في أَقصى النَّبضِ
وشَعَّ حُضوراً
هُوَ زَهرة
كُلَّما امْتَدَّ غُصنُها نحو السما
غاصَ أَصْلُها في القَلْبِ،
وفاضَ حُبورا...
هو مُهجَة،
ونورِ العين،
بَسمَتُهُ بلسمٌ
يَنساب في شراييني
يُلامسُ أوجاعي
في خَطوهِ إيقاعٌ
وسِحرٌ
يرقُصُ لها الفؤادُ طرباً دَفاقاً
يُلهِمُني اليقينَ يخلِقي.

- 2 -
شــــوق

يَحترقُ دَمي نهارًا
من التعب
ولَيلاً أخلعُ رداءَ الصبر
يزأرَ الصدرُ عذابًا
يُحاصرُني الشوق
فيُحلق الكرى بَعيدًا
أرجوهُ،
أستعْطِفهُ
فيَفيضُ النورُ نديّاً
وَيتناثرُ شجياً
بين الحنايا المُظلِمة

- 3 -
نخب نسيانك

صَبرٌ ناحِلٌ أسْتنجدُ به
وأستَرْجعُ ما تبقى من حُضورِك
أغلق نوافذَ الذكرى
فأحسكِ تتوَسدين قلبي
وكلما أمعَنتِ في البعد
يَنثالُ عُمري
ويَهزني الشوقُ الوارف إليك
ها أنتِ أمامي
قويةً
جميلة
مُشرقة
مَحفوفة بأنسامِ الحياة
يتناوبني البعدُ والقربُ
أهرع إلى الماءِ
أشرب نخب نسيانك.

إبداع

قصة قصيرة حديث الليل

■ماهر طلبه

.....

فمن هي؟!.. ومن هو؟!.. ولم اجتمعا في هذا الليل يا شهرزاد؟.

- إنهما أنا وأنت.

- أنا وأنت.. كيف؟!.

- لقد عبرنا باب الحكايات فصرت أنا هي وأنت هو.. هل تذكر يا مولاي حديث الليل.

- ماذا به يا شهرزاد؟!.

- يومها دخلت حكاياتي.. صرت جزءا منها، نُحِت وتُحتت أنه لكنك لم تر يا مولاي بسبب هذه الأسوار، لأنك حين دخلت السرداب وعبرت وجدتني يا مولاي على صورتي تلك، ووجدتك يا مولاي كما في صورتي هذه.

- ما أصعبك على الفهم اليوم يا شهرزاد.. لكن ليكن.. أنا وأنت.. فلم الليل يا شهرزاد؟!.

- لأنك مازلت في القصر يا مولاي، انظر إلى خارج أسوار الحديقة، هل ترى الشعاع الذي يندفع خارجها؟.. إنه الحياة يا مولاي.. هل تفعل؟.

- أين مسرور؟.. أين مسرور؟.

- أمر مولاي.

- هل ترى يا مولاي، ها هو مسرور مختبئ خلف الشجرة حتى في حلمك مسرور خلف الشجرة يحمل سيفا، قل لي يا مولاي.. ألم تسمع قصتي بعد؟.. ألم ترددها عليك جدران القصر؟..

(كنت سيدة في قصر.. يوما ما دخل إلى القصر تاجر غريب يحمل سلة صغيرة.. تفاحة صغيرة أهداها لي.. «قطمة» صغيرة وغياب كبير.. حملني في سلته ووضعني فوق عربة الجد وهتف في الأسواق.. من يشتري هذه بثلك؟ وأشار إلى كيس نقوده.. وباعني. اشتراني هو.. كم دفع ليس يهم، لكنه وضعني فوق سرير رمادي اللون في قصر خالي من الحياة وسألني أن أحكي أو أفقد الرأس..).. فماذا أفعل يا مولاي؟ ملاذا أقول؟!!.. أحكي؟.. إذن فاسمع يا مولاي.. كانت تحبه قبل أن تراه ولم يحبها حتى رآها، زرعا شجرة في وسط أرض جرداء وانتظرا الصيف يليه شتاءا حتى جاء الربيع.. ماذا في ربيعك يا مولاي؟.. هذا ابني الأول منك.. هل تذكره؟..

(كان مسرور يراقب)

-كفي عن المراوغة.. لما اجتمعا يا شهرزاد؟!.

- للحب يا مولاي.

- في خارج القصر؟!

- هل ترى في داخل القصر حبا يا مولاي

..هل ولّدت القصور حبا من قبل.

توجد إشارات غامضة في القصة على أن سيفا ما كان يتحرك في عشوائية مخططة مقتربا من رقبة فوقها رأس به فم ينطق..

فلأصحو..

كوكو كوكو...

مولاي...

فإلى يوم آخر يا شهرزاد.

شعر

هكذا صرخ الجرح

■ ملكة حزفا

أيها العابرون
فوق تراب سوريا.. تمهلوا
فالشقائق تحت
أحجار الطريق تحتمل
تنتظر الربيع
رفقا على الطريق.. تمهلوا
ما ضرني غير احتراق الياسمين
وبكاء العذارى
على جسر العروبة
مجرى واد الدماء
غدا سيرجع الحمام
وتعلو أصوات الزغاريد
في كل يوم تزهر السواسن.. فانتظروا
من عمق التاريخ
ودع الطفل ساحة اللعب
علا صراخ الجرح
في ملجأ الغرباء
صمتت ألسنة الرعب
أيها العابرون
فوق تراب سوريا.. تمهلوا
فالورد في قلب الصخر
نبت تحت حبات المطر
تمشق جنة الصامدين
والحجر يبتسم للعابرين
ترقص النجوم في سماء المجد.. فاعتبروا
ففي الشام تغرد البلابل بعد الظلام
دموع تقف على أعتاب العيون
تأبى السقوط
عمران لم يصرخ من شدة الألم
والقصف ينهال على البيوت
في كل لحظة تتعالى أصوات المآذن
أيها العابرون
فوق تراب سوريا.. تمهلوا
لا زالت سنابل القمح واقفة
لا تنحني مهما اشتدت الريح
أمي تعد فطور الصباح
عسلا دمشقيا ورغيفا شاميا
وتسجم الشاي بالياسمين.. فانفروا
أنا هنا واقف على تلة النصر
أبعث السلام إلى العالم
أيها العابرون
فوق تراب سوريا.. تمهلوا.

إبداع قصة قصيرة

أومكسا

■ عبد الحكيم برنوص

الرجل الصغير داخل السيارة الكبيرة، هكذا يبدو الحاج م. التهامي، مثل نملة صغيرة تقود هذا «السخط» الكبيرة من الحديد. بدا الأمر مُغريا، فُلك كبير يَمخر شعاب الجبل، كلما التوت الطريق لوى المقود، صالون فسيح مخملي، وعشرات الأزرار والملامس، ووسادة ظهرية تمسد الخاصرة.

عند المنعرج الأيمن المؤدي إلى «تازولت» استهوته الغواية، واستعذب صوت الحصرم ينضغط تحت العجلات الكبيرة، وصوت العيطة يصعد و ينزل مع الخطوط الضوئية الظاهرة على لوح القيادة. الحاج م.التهامي مفصول تماما عن الخارج. عبر الزجاج يرى أشجار الشوك المتربة تنسحب إلى الوراء.

الآن يدور الحاج التهامي حول كعبته المُصمتة

يائسا، يزفُر ويحملق في المعادلة التكنولوجية الملقاة أمامه، ولا درس من دروس الميكانيك داخل الرأس الجوفاء.

حارَ، تعرّق، ارتفعت حرارة الرأس المدوّرة، وامتدت اليد إلى الهاتف المعزول، لا شبكة هاتفية هنا يا بن درب عمر. الحاج م. فُصل الحاج تماما عن الخارج.

يبدو «السخط» مثل حوت عملاق ملقى على «شاطئ جبل»، لا حركة ولا نأمة. منظر نشاز، كتلة من الحديد البراق وسط هذا المدى الواسع من حشائش الدوم والحجر المسنن والخوف الصاعد إلى الرقبة. لا تآلف بين العالمين بتاتا.

أثقلته الكرش الكبيرة، وأسرع إلى صندوق السيارة، وتربع على كرسي وسط حشائش الدوم. يبدو الآن مثل مخرج سينمائي وسط هذه المشهد السينمائي الحقيقي.

بعد خمس دقائق، تحلق حوله رهط من آل «أغولياس» الذين يسكنون الجبل - ما يقارب العشرين دارا طينية الصنع ملقاة في هذه البقعة التي لا يعلم بوجودها إلا الله. أبناء عمومة تناسلوا فيما بينهم، وأنشؤوا هذه المستوطنة الخارجة عن التاريخ وعن كل إحصاء.

كان الرجل الصغير مجبرا على أن يبتسم، بعد أن أعياه وجوم آل «أغولياس» وهم يدورون حوله، وحول الفيل الأبيض الرابض قربهم. في الدقيقة العاشرة، حضر كبار المستوطنة، وكان سي التهامي مجبرا كذلك أن يكون أول المتكلمين. وبعربية مكسرة، عرفوا مصيبة الرجل، فضيّفوه، بعد أن قال له الرجل الطويل الملفوف في بُرنسه:

- إنسَ أمر «قزديرتك»، وتعال اشربْ كأس شاي وكسرة خبز وزيت.

المكان موحش والناس أغراب، والتاجر بين التوجس والطمأنينة، يفرك فمه ليبتسم، مداريا شعورا غاصا بالألم والغبن. نزل بين حشائش الدوم ورؤوس الحجارة المسننة كالمناشير، يسندونه حتى لا يُقش مثل بالون أبيض يقق. بدا منظره وهو يفترش الأرض الكأداء مثل كائن فضائي نزل من كوكب آخر، ينظر من طرف خفي إلى رؤوس الحجارة المدببة تحت حصير الدوم، وإلى السعف القصبي المسنود بالأعواد الكبيرة.

قبو مظلم نهارا وقعر بئر ليلا، أشعل قنينة الغاز الموضوعة في كوة النافذة، بعد أن ربط إلى خرطومها الحديدي «فتيلة صينية»، انبعث قليل من الضوء وانبعث معه الحاج العربي من وحشته، بادره كبير القوم قائلا:

- كما ترى، لا ماء ولا كهرباء، ولسوف يطبع على جلدك برغوث أو ثلاث، قبلة الترحيب، فلا تجزع.

استجمع الحاج العربي قواه الخائرة، ونطق:

- كيف تدبرون أمور حياتكم هنا؟

- نأتي بالماء من «المطفية»، نحن والحيّات والضفادع والعقارب لنا شِرب واحد مختلط، وأقرب سوق أسبوعي على مسافة ساعتين، على ظهر بغل، ينبغي أن تكون حوافره من حديد.

دارت كأس الشاي الأولى، وانسجم الضيف مع مضيّفيه، وعجب لهذا السائل العجيب، كيف يرشفونه رشفا، وكيف يسري في عروقهم مثل الإلكسير، فآنس وفكت عقدة لسانه، فبدأ التاجر المحنك ذو اللسان المشقوق في الكلام، فأخبرهم أنه عاشق قديم للجبل، وأنه يغبطهم على هذا العيش البسيط الذي يكاد يشبه عيش الأنبياء، والذي لو علم به أصحاب الحضر لجالدوهم عليه، وقال لهم في ما يشبه الإسرار، إنّه متورط بالعيش في المدينة الظالم أهلها، وأنه بعد حين قريب سيمضي تقاعده على رأس جبل، كما هم متقاعدون الآن.

بدا أن الحاج انفلت من عقال غربته، واسترسل مستحوذا على الكلام بعد أن سخن لسانه المشقوق، تماما كما يفعل في متجره الكبير:

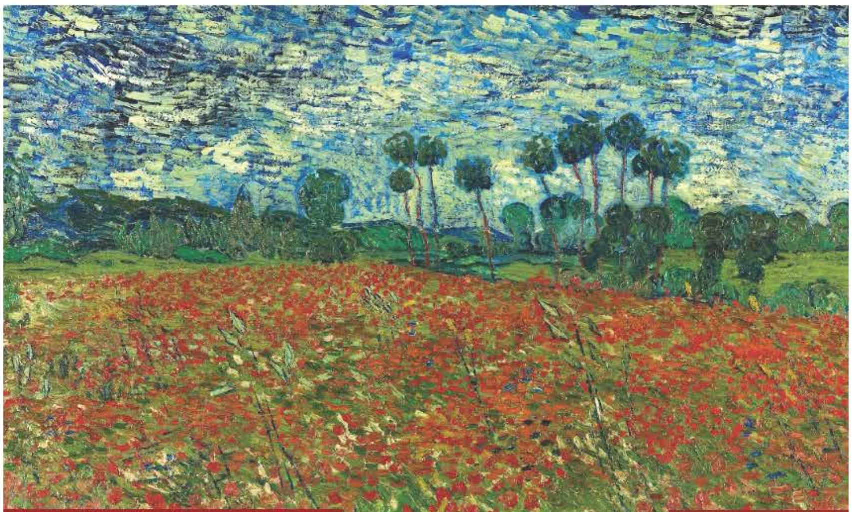
- تعرفون أن الحياة هنك أي عندهم - وأشار خطأً إلى جهة الجبل - مسخٌ وسلخٌ، نحن نعيش .. إنهم يعيشون هناك (كان يُحاول أن يُبعد عن نفسه تهمة العيش في المدينة)، نحن نتآكل يوما عن يوم، وأقراص التهييج والتخدير هي سلاحنا ...سلاحهم الأخير للعيش في ذلك المسلخ الواسع، نموت ونحيا في اليوم الواحد سبعين مرة، ولا ندري أنحن من الأحياء أم من الأموات الذين ينتظرون موتهم النهائي.. أنتم هنا أصحاب نعمة لا تدرون عنها شيئا (بدا وكأنه يصدّق نفسه).

قال كلمته الأخيرة، والساقي يصب الكأس الثالثة ويضعها أمامه إلى جانب برّاد يعلوه الصدأ.

الحاج العربي تاجر بضاعة وتاجر كلام، يبيع بضاعته بالكلام، يقدر لكل شيء ثمنا، ويغري الناس بكل شيء، وفي اللحظة التي كان يغري القوم بمنفاهم ويزين لهم أنفسهم. حاصره كبير القوم:

- نحن هنا بمعزل، الجبل أمامنا، والوادي أسفل منا، عندما «يحمل» الوادي وتحمل نساؤنا نحملهنّ على ظهر النعش ونسير بجنازتهن إلى أقرب سبيل، الزغردة والهيللة عندنا سيان، قد يلد النعش الموت وقد يهب

الحياة.
تسمّر المستمع مكانه وتصلب مثل تمثال، وزاد المتكلم قائلا:
- حينها يقتني المحظوظ منّا قنينة غاز بمئة درهم، إن استطاع إليها سبيلا، وإذا انهمر الهطل، يستحيل الوادي بساطا مائيا أمغر بعرض ثلاثين مترا، فلا نجد بدا من ركوب «تمعاديت».
بدا الحاج دهشا، وعرف أن شيئا ذا بال يفوته، فأسرع صاحب الكلمة مسترسلا:
- طوْفٌ من جلود المعْز، ننفخها حتى تغدو مثل الكرات، نرصّها، ونبسط فوقها نسجا من أعواد شجرة التوت، و العبور إلى الضفة الأخرى قد يكون عبورا إلى العالم الآخر.
حوصر التاجر، عاشق الجبل، وبدأ أنه ينكمش على نفسه، وواصل المتحدث كلامه:
- وراء قمة الجبل العالية، إلى ما يشبه المدرسة، يَشدّ أبناؤنا الرحال، لا يعرف بوجودها أحد، يقضون سنوات عمرهم بين غدُو ورواح، إلى أن يكبروا، فنبعث بهم إليكم يشيّدون مبانيكم ويحرسون نومكم.
مع دوران الكأس الثانية كان الحاج قد سكت تماما.
في خضم الحديث، امتلك أحدُ الصبية الشجاعةَ ودلف إلى «غرفة الكبار». حاذى الرجل الغريب وتكوّر بجانب الرجل مُعدّ الشاي، وهو يسترق النظر إلى الحاج التهامي ناظرا إليه نظرة لم يستطع التاجر الضيف أن يفك سرها المُلغز. انتبه مالك الحديث وهو يضم الصبي إلى جانبه، يبدو أنه ابنه. اغتنم الفرصة فقال:
- زايد، أمكسا، أمين ماعزنا، لا يستطيع العدّ إلى العشرة، لكنه يحصي عنزاتنا واحدة واحدة...
اختلس الحاج نظرة سريعة إلى الصبي، فصدمه منظر الوجنتين الدّاكنتين، واليد الصغيرة التي علَتها طبقة خشنة من الوسخ والجلد الميت، فبدت يده مثل سحلية صغيرة تغطيها الحراشف.
بحي كاليفورنيا الشهير، نزل الحاج م.التهامي من السخط الكبير أمام باب معصفر عريض، ضغط على زرّ فانفتح، والحارس النهاريّ الأول يلقي التحية ويتمتم شبه منحنٍ بدعاء خافت. ترجّل ومشى على بلاط من المرمر الأخضر الإيطالي الصقيل. عن يمينه مسبح مستطيل كبير، وعن يساره أرض معشوشبة بحجم ملعب كرة قدم صغير، دخل إلى قبة فسيحة لها زجاج ملون ومرايا صقيلة وبلّور وصنابير من النحاس الأحمر، يبدو أنه الحمام.
صعد درجا صغيرا وغمر الجسد المترهّل في «الجاكوزي» والماء الفائر يداعبُ أليته الصغيرة.
أغمض عينيه، وأرخى جفنيه، ورأى الطفل الصغير ينظر إليه مبتسما، حاول أن يغرق في النوم، لكن الطفل ذو العينين الزرقاوين بقي ينظر في عينيه.



قصيدة

■سعد المهيري القحطاني-السعودية

قَبْلَ أنْ تَبْتَكِرَنِي أخْبَارُكُم

يُرِيحُنِي أَنَّ نِصْفَ وَزْنِي مُكْتَنِزٌ فِي اِسْمِي، والنِّصْفَ الآخَرَ مُتَنَقِّلٌ مَا بَيْنَ خُلُقِي وبَلاَغَتِي وذَائِقَتِي وأَنَاقَتِي...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ دَهْشَتِي تَكْتَمِلُ بِخُطْوَةٍ وَاحِدَةٍ أُحَرِّكُهَا إِلَى الأَمَامِ...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ عَيْنِي لاَ أَفْرِكُهَا لأَتَأَكَّدَ أَنِّي لاَ أَحْلُم...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ الخَيَالَ يَأْتِيْنِي كَأَنَّهُ تَأَخَّرَ عَنِّي، ثُمَّ مَا لَبِثَ أَنْ أَخَذَ يَتَوَدَّدُ إِلَيَّ، طَالِبَاً رِضَاي...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ طُفُولَتِي مَا زَالَتْ تَسْتَعِيْدُنِي دَاخِلَ غِلاَفِهَا الجَوِّيّ، فأَنَا لاَ أَصْحُو مِنْ نَوْمِي حِيْنَ يَقْرَعُ المَطَرُ زُجَاجَ نَافِذَتِي ويَنْدَهُنِي...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ أُمْنِيَاتِي المُؤَجَّلَة حَرِيْصَةٌ علَى أَنْ تَتَبَدَّى فِي رَوْنَقِ العُمْرِ العِشْرِينِّي لأَجْلِ أَنْ يَبْقَى لِي أَمَل...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ شَفَتِي تَزُمُّنِي عِنَادَاً لأَرْفُضَ الجَهْشَ والبُكَاء...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ يَدِي تَمُدُّنِي إِلَى خَاصِرَةِ أَيَّ زَهْرَةٍ حَسْنَاءٍ خَائِفَة، فَأَسَاعِدَهَا علَى أَنْ يَنْتَصِبَ فِي السَّمَاء قَوَامُهَا المَمْشُوق وِرَاثِيَّاً كَيْلاَ يَنْقَلِبَ ثَانِيَةً علَى نَفْسِه...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ أُغْنِيَاتَ مُحَمَّد عَبْدَهُ فِي الهَوَى لَمْ تَنْضَجْنِيقَّطْ بِالرَّغْمِ مِنْ طُوْلِ عَهْدِي بِهَا وبِشَدْوِهِ المَيَّاح...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ تَيَهانِي فِي الأَرْضِ لاَ يَكُونُ إِلاَّ نَهَارَاً، وفِي مُعْتَرَكِ سُوْقٍ قَدِيْم، يَبِيْعُ فِي كُلِّ الاتِّجَاهَات...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ مَاء الرُّمَّانِ يُدَوِّخُنِي فِي أَيَّةِ لَحْظَةٍ يَلْعَقُ فِيْهَا أَعْلَى تَضَارِيْسَ صَدْرِي...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ ظُنُونِي علَى قَدْرٍ كَافٍ مِنَ الهَشَاشَة، وبِالتَّالِي فَهِيَ لاَ تَقْوَى علَى حَمْلِي بَعِيْدَاً...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ الجَمَالَ فِي فُرَاتِ الفُرَاتِ يَتَجَلَّى لِي هَهُنَاك، قُبَالَةَ ضِفَّتِهِ النَّائِيَة المَخْنُوقَة...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ خَاطِرِي لاَ يُبَالِي أَيْنَ وَجْهُ القَمْرِ إِلاَّ بَعْدَمَا يُخَضِّبُ بِنُوْرِهِ كَفَّ مَدَاي فِي الأُفُقِ المَنْشُود...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ صَوْئِي عَادَةً مَا يُصِيْبُ عَدَسَاتَ التَّصْوِيْرِ بِحِدّةِ النَّظَرِ إِلَى دَرَجَةِ التَّبَسُّم...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ مَدَنِيَّتِي تَعِيْشُ أَعْرَافَاً قَدْ نَسِيْتَهَا البَدَاوَة...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ رَكْضِي مَفْطُورٌ علَى الحُقُولُ غَيْرِ المَمْلُوكَةِ لأَحَد، حَيْثُ تُحِبُّ عَصَافِيْرِي الرَّشِيْقَاتُ أَنْ تُسَابِقُنِي إِلَى أَنْتَحْتَفِلَ سَوِيَّةً فِي الفَوْزِ بالمَرْكَزِ الأَوَّلِ مُنَاصَفَةً بيْنِي وبَيْنَهَا...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ اِشْتِيَاقِيَ المُنفَلِت هُوَ، فِي نِهَايَةِ المَطَاف، أَمْرٌ خَارِجٌ عَنِ السَّيْطَرةِ قَلِيْلاً، وغَيْرَ مُنْتَفِعٍ بِه...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ الحَيَاةَ لَا تَسْتَجْهُلَنِي، وذَلِكَ مُنْذُ رَأَيْتُ فِي صِغَرِي أَنَّها مُجَرَّدَ نِسَاءٍ بِلاَ فُرْسَان وفُرْسَانٍ بِلاَ نِسَاء...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ أَفْكَارِيَ عِنْدَمَا تَشْطَحُ بِي لِمَا وَرَاءِ خَطِ النَّاس، يَضُوْعُ مِنْهَا ضَبَابُ لاَسِعٌ لِتَبْغِ هُولَنْدِيّ، بَيْدَ أَنَّهُ لَيْسَ خَطِيْرَاً علَى غَيْرِ المُدَّخِّنَيْن...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ أَغْصَانِي، حَتَّى فِي أَيَّامِهَا المُنْحَنِيَة، تبْتَهِلُ للثَّمَرِ الَّذِي لَمْ يَسْتَوِي بَعْد...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ رِدَائِي فِي غَايَةِ السِّتْرِ لِئلاَّ يُلْقُوا القَبْضَ علَى جَرْحِي...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ اِتِّجَاهَاتِي لاَ تَذُمُّ عَصْفَ الرِّيْح، فيَنْقَشِعَ الغَيْمُ عَن طَرِيْقِي...!
ويُرِيحُنِي أَنَّ مَوَاعِيْدِي تَضَعُنِي بَيْنَ خِيَارَيْن، إِحْدَاهُما أَنْ أَبْقَى فِي مَكَانِي لأَسْتَمِرَّ فِي الكِتَابَة...!

إبداع قصة قصيرة

ماركس داخل الحمام

■عبد الجليل ولد حموية

بعدما امتلأت بالذنوب، أو هكذا خيل لي، قررت التوجه نحو الحمام لأغسل ذنوبي، بما أنني لا أتوفر على مبلغ وحظ الحج، الذي حولته السعودية إلى حمام ذنوب بخمسين نجمة. التعب الذي تراكم بسبب كدمات الدهر والتنقل اليومي إلى مدينة «ce qui fait»، يحتاج إلى حمام ساخن ليزول، وأحرر ذاتي من نمطية العاصمة القاتلة لأعيد شحذ همتي وأستقبل صخرتي الأزلية، مرة أخرى، بابتسامة. عشرة دراهم ثمن تذكرة الدخول، عشرة ريالات للصابون البلدي لتليين الجلد لأغيره كثعبان ومآرب أخرى، كيس شامبوان لإزالة الأفكار البالية، ودعاء ولوج الحمام «بارد وسخون يا مولاي عقوب».

تلقفني الشاب المكلف بالأمتعة بابتسامته المعهودة، يتقي شر حطيئة الحي، يعلم بقدرتي السحرية على خلق العوالم، يجاملني كي لا أستعمله برعونة في أحد نصوصي الرديئة،

كهذا النص مثلا، هأنذا أرد له الجميل، وسأتجاهل وجهه الشبيه بمؤخرة كلبة حارس السيارات المصابة بداء الجرب، وبنيته الجسدية المربعة الشكل كنرد بوجه واحد «بئيس»، وابتسامته الآيلة للسقوط، لأقول عنه: شاب رائع، جميل، ومهذب.

ككل أيام السبت، الحمام مكتظ بحاملي الأوساخ، يغسلون إيمان يوم الجمعة ليستقبلوا كفر يوم السبت، من خطبة الجمعة إلى «خبطة» السبت، الاستثناء المغربي الجميل، من الله إلى باخوس مباشرة، ويوم الأحد يوم أهل الكهف.

داخل الحمام، وكباقي الأماكن الأخرى، تبدو لك التباينات بين الطبقية واضحة جدا. ولحسن حظي، كمصاب بداء النقد، جلست بين شخصين يمثلان ما ادعيته. على يميني، رجل بدين تنبعث منه رائحة زكية كعرق حوريات الجنة، يفترش جلدة تحمل مؤخرته التي اعتادت التنقل بين الكنبات الباهظة الثمن ومقاعد السيارات الفارهة، لا يريد أن يتلوث بدنه النقي بأوساخنا، يخشى أن يتدنس بفقرنا، فيخرج من الحمام وفي قلبه شيء منا، لكن، ما الذي أحضره إلى الحمام وهو يمتلك حماما ثمنه يعادل دخل مرتادي حمام «الراحة» مجتمعين؟ أسأل وأجيب بعدما فقدت الرغبة في دخول محاورة ولو مع سقراط هذا الزمان: إنه يأتي إليه ليجد أسبابا كافية تجعله يحمد الله على نعمه. تحفه قناني مواد نظافة، لم تكن لدي الجرأة لتذكر أسمائها، تبدو كعسل حر، صابونيات مختلفة الألوان والروائح، حكاكة ظهر، فرشة أسنان ومعجون وأشياء أخرى.ماء الحمام من يتطهر بملامسة جسده وليس العكس.

على يساري، يجلس شخص بئيس يشبهني، تنبعث منه رائحة الفقر، كأنها رائحتي، تخرج الشعرية الصينية من جسده، تلتف حول بعضها، تلتف وتلتف فتصبح أناكوندا ضخمة تقتات على ذرات السعادة داخل الحمام، تحفه بقعة زيت كسيارة محركها به تصدعات، ملامحه شائخة قبل العمر، جسده كله كدمات كمصارع تيران، يتنفس مختنقا بالمشاكل، يتنهد معاتبا الحياة، القدر، وحتى السماء. بجانبه صابونية نصفها ذهب، أكاد أجزم أنها استعملت في قتل الحيوات سابقا، ولا تسأل الطبيب. يوقفني الكسال عن غيي، عن تقمص دور ماركس داخل الحمام، سأموت ولازال في نفسي شيء من الغي. أتساءل عن سبب ارساله إياه إلى البيت الساخن، فأجيب مرة أخرى: إنه يفضل أن يبدأ بالرجل البرجوازي، المحسوبية حتى في إزالة الأوساخ. كم هو متشابه الوضع داخل الحمام مع الوضع خارجه، ندفع نفس ثمن التذكرة، نتمتع بنفس الحقوق باعتبارنا زبائن، لكن الأغنياء تمنح لهم التذكرة مجانا في بعض الأحيان باعتبارهم فوق القانون(تعادل عدم دفع الضرائب خارج الحمام) يستفيدون من الخدمات قبل الآخرين، الكسال وعدد السطول، الاستقبال بحفاوة، الابتسامة طمعا في البقشيش...هانا أسقط في فخ المقارنة مرة أخرى بسبب حرارة المكان. كل هذه المدة في زبون واحد؟ فوجئتُ بطلب من زبون ظننت أن النماذج مثله اندثرت، يريدني أن أحك له ظهره، قبح الله الفقر، كدت أن أفعل لولا جسده الضخم، لا يمكن لنملة مثلي أن تنتحر بمحاولة إرضاء فيل مثله.

توقفني يد الكسال مرة أخرى، تشبه يد الله التي تتدخل قبل أن تسقط في شراك الكفر. أزال الكسال كل الذنوب التي علقت في جسدي، القصص القصيرة، الشعر المزيف، التحرش المتواصل بالمارة في خيالي، أحلام شائخة، وعود قطعتها بلا أجل، إلا ذنبا واحدا، ذنبا أدخل به الحمام وأخرج كما أنا لأكذب القولة.

أطلب من الكسال المحاولة مرة أخرى، لكن عوض أن يحررني منه، يضيف كدمات تجعلني مضطرا التبرير للآخر سببهم كي لا يظن أنني عائد من مغامرة جنسية. لم يكن لديه صبر كاف ليبذر الوقت مع زبون فقير لا طائل وراءه، لم يتمم حتى عمله، في الوقت الذي متع الزبون الغني بحصة تدليك مجاني. كم نحن مستخف بنا بسبب الفقر، وكم يلزمنا من الاحتراق لنتحرر من الإطار؟

ارتديت ملابسي، تبادلت حوارا عبثيا مع شخص لا أعرفه حول اقتراب رمضان والتوبة، ربما أتوب أيضا عن الحلم بالموت سعيدا.

• رمضان مناسبة ليعود الإنسان إلى ربه؟ قالها بكل طمأنينة

• هل الله موجود في مكان ما ليعود له إنسان؟ الا يوجد خارج الزمكان؟ أجبته في سري، لا أريد أن أكفر بعد غسيل الذنوب.

• اللهم بلغنا رمضان...ويختفي الغريب من حيز رؤيتي. ليتركني أتأمل في عدد السطول المركونة، كلها تتناغم في هدوء جميل. لولا تدخل الآخر ليستعملها لما علم أي شخص عن ماهيتها. لماذا لا ندع السطول البشرية أيضا وشأنها؟

ارتديت ملابسي التي لم أضف لها ولو جوربا منذ مدة، بهتت ألوانها، وفقدت رونقها. ومع ذلك تبدو أنيقة مقارنة بالذات التي ترتديها. يقولون لا تجعل ملابسك أثمن ما فيك، لكن ملابسي تتنافس معي حول من سيكون أكثر بؤسا من الآخر. وأنا متجه نحو الباب صادفت الزبون البرجوازي، قلت له «بالصحة»، أنت من يجب أن تقال لك. في حين أن الزبون الفقير لا يزال يحاول إزالة صقيع الفقر بحرارة الحمام.

خرجت فارغا من الأوساخ ومكتظا أكثر من السابق بذنب «حبك». ومع ذلك لن أموت بسبب ذلك، ولو كان لابد من موت سأموت كما فعل فان كوخ، عندما لا أجد تشبيهات أخرى في اللغة، وأكون مضطرا لتجربة الموت كاستعارة قبل أن تغتالني الحروف. سأموت بأمنية وحيدة، ألا أدفن بين شخصين ينتميان إلى طبقتين اجتماعيتين مختلفتين، كي أتلذذ بالعذاب.

إبداع

آه وأخواتها

■أميمة الغاشية

وأنا أعود بالذاكرة للوراء بضع خطوات، سقطت في حفرة كنت قد تجاوزتها في الماضي.. العودة لم تكلفني الحياة مطلقا، لكنها مكنتني من رؤية النهاية من مكان أبعد، وهذا الشعور مؤلم.

فما قولك في قلب يبحث عن هوية؟ وحب نطحنه في أكفنا كأنه قلق خوفا من التيه، ما نفع يد تعاني البرد تحت شمس الأصيل؟ مانفع الزقاق؟ ما نفع الطريق منتهيا بالفراغ؟

آه إني الكائن الهش وكم أمل هذا النعت، آه من الخطوط الكثيرة في يدينا التي تتحدث عن حياة، حيوات، أو قصص قد تشبه الحياة، آه من الموت الذي لم نمته فنحن ووفقا للقدر والواقع نموت غدا، نموت الآن، لكننا لا نموت قبل ذلك، ولن تكون وطأة الوجع أشد من هذه التوقعات.

مابالي لا أجد إسمك ذاك الذي خبأته جيدا على محمل الأبوية؟

إن وجهك قريب غريب كوجه مريض بالأرق، كتربة شكلت من رماد المرهقين، كآنية مكسورة حادة الملامح، وحزن هالاته أشد سوادا من وضعنا.

كنت أبتهج بزركشة الألوان التي تحجبك وتخفيني.. بياض الروح، سواد القلب، حمرة الشفاه، زرقة القمصان، العنب الأرجواني، خرقة الرأس البنية، المرج الأخضر الذي يمتد ويمتد. جميع هذه الألوان تحتفظ بها الورود وتظهرها وترقص فرحا بها قبلنا بسنين، وتعرف أن النحل سيقصدها لكنها لا تخشى فرصه، عكسي تماما.

ربما لأني شاهدت وردتي حين إنتحرت من علو كتاب، تلك التي كنت قد خبأتها بنفسي حتى أنجو بنا.. في حين كنت تقرر الموت لوحدك ومن أخبرك أني قد أطيق ذلك؟

آه حين نحب بطريقة برعم تفاجأ بطول الربيع وبكل عفوية وبساطة إنفتق. ليتفاجأ بثورات البر والبحر، ما الحل في نظرك؟ الحل أن يموت ولا يعاود النمو لا من النواصي ولا من الجذور... ففي ماذا قد تفيده الحروف المخزنة داخل الدفاتر؟ والقصيدة الأبوية المشنوقة بمروحة السقف؟ والتاريخ المشترك؟ والوسواس الذي يجرح الحياة منهم؟ في مافد يفيده التكرار؟

قصيدة

ولَطالمَا... ولَطالمَا ساءلتُ نَفسي..!

■فؤاد اليزيد السني

ولَطالما ساءلْتُ نَفسي...
يا لَهُ مِن حُزْنٍ رَهيبٍ حُزني!
وكأنَّهُ كَظِلالٍ مُنْتَشِرَةٍ على الطَّريقْ،
هَذه الرّوحُ العاشِقَة والمُبَعثَرة روحي،
وهَذه العُزْلَةُ الجاثِمَةُ على الجُدْرانْ.

ولَطالما قَبّلْتُ شِفاهَ الياسَمينْ،
ووَزّعْتُهُ قُبُلاتٍ وهَدايا، شَذاهُ،
عَسَلاً على خُدودِ المَساكينْ،
وعلى عَتَباتِ دورِ العاشِقينْ،
نَثَرْتُهُ جَواهِرَ نَدى، شَذاهْ.

ولَطالما عَذّبَني حَنيني،
فيكِ يا بَتولْ...!
لِشَبابيكِ الدّورْ،
وفَيْروز تَدُقّ البابَ المَقْفولْ،
وتَشْفي جُرحكِ وتَرْوي عن قَدَرِي المَجْهولْ.

ولَطالما طالَ الزّمنُ فأرّقَني،
وكُنتُ أَشْتَهي قِصَرَ العُمْرِ وصِغَرَ الزّمَنْ،
وأَنتِ بِتَصَوّفِ صَمْتِكِ في غُرْفَةِ الوَسَنْ،
ولُغَةٍ مَحْجوزَةٍ في مَقاصيرِ الحَريمْ،
زِدْتِ ناراً ودهْنا على عِشْقٍ فيكِ تَوَّجَني.

ولَطالما طَرَقَتْ خُطْوَتي لَمعانًا وبَرْقا،
وتَرَكَتْ بَصَماتُ آهاتِكِ في كُلِّ رُكْنَة،
وتَسيبَ رَحيقَ بَسْمَتِكِ بَعدَما انْصَرَفْتِ،
وطَيْفُكِ هذا غادَرَ وما زالَ في كُلِّ رَدْهَة،
في فَجْوَةِ البالِ وفي غُرُفاتِ القَلْبِ شَوْقًا.

ولَطالما عَذّبْتُ فيكِ النّظَرَ انْتِظارًا،
وبَريدًا مُقَيّدًا بِأَنامِلِ الحِبارة،
وحَريقَ شَوقِ نورٍ شَبّ فيكِ،
وأَنتِ في غَيْبوبَةِ البِلّوْرِ وبَهارِ الإشارة،
تَموتينَ فيّ حَنينا وحَياءً تَخْطِرينَ بالا.

ولَطالما... ولَطالما... ولَطالما...!
ساءلْتُ مِرآتَكِ شَوقًا تَذوبينْ
سَكْرانَةً بِحُبٍّ فيكِ تَغيبينْ
وساءلْتُ مرآتي فيكِ يا حَبيبْ
وروحي بِكِ نَشْوى يا لَبيبْ.

حوار

الفنان التشكيلي المغربي عبد الهادي بنبلة، مبدع عصامي سكنه هوس التشكيل منذ ريعان شبابه، فصار، بفضل موهبته المشهود بها وبفضل اجتهاده ومثابرته المستمرة، واحدا من الجيل الجديد الذي يفتخر به المغرب في حقل التشكيل. رجل فنان في كل تفاصيله، يحمل روحا غيورة على الحقل التشكيلي، ويسعى إلى تخليصه من الطفيليات الغريبة التي نبتت فيه وتسلقت جدرانه. كما له مواقف أصيلة ورؤية مختلفة عن الكثير من زملائه في هذا الميدان. ويسرنا أن نعرض هذا الحوار القوي الباذخ المليء بالرسائل القوية والإشارات المنبهة للتعرف على شخصية وفكر وقناعات هذا المبدع المتألق.

■حاوره د. محمد شداد الحراق

الفنان التشكيلي عبد الهادي بنبلة لـ«طنجة الأدبية»:

عالم الفن هو الذي اختارني لأكون فنانا

• كل فنان له رصيد من التجارب الحياتية الحاسمة التي شكلت رؤيته للعالم وحددت معالم الفن الذي يبدعه ونوع الرسائل التي يمررها. ولذلك نود أن تحدثنا قليلا عن مسارك الإبداعي وعن المحطات التي عشتها بكل خصوصياتها؟

- بالنسبة إلى مساري الإبداعي، فقد بدأ مبكرا. كنت صبيا لم أتجاوز الخامسة من العمر. كنت ميالا إلى الرسم بشكل تلقائي عفوي. هي موهبة وهبة من الله. ولذلك أقول دائما إن عالم الفن هو الذي اختارني لكي أكون فنانا. كانت موهبة فطرية ميزني بها الله تعالى عن الكثيرين، كما ميز الله غيري فأعطى موهبة الصوت للبعض وموهبة الكتابة وموهبة العزف وغيرها. ومنذ ذلك الحين والقلم بيدي لا أكف عن إنجاز رسومات كثيرة حظيت آنئذ بإعجاب الأهل والأساتذة والأصدقاء. وتلقيت تشجيعا كبيرا حفزني على مواصلة الرسم.

تأثرت بالكثيرين.. بفنانين مغاربة وأجانب. أذكر أنني في صغري أعجبت كثيرا بصورة (الجوكندا)، وكنت وقتئذ أظنها أحسن عمل فني، وقد حاولت مرات كثيرة أن أقلدها لأصبح مثل مبدعها. لكنني في مرحلة النضج أدركت أن ما أحيط بهذا العمل من هالة كبيرة ومن شهرة واسعة يفوق قيمتها الفنية. وبسبب تلك الشهرة وتلك الهالة المبالغ فيه صارت لدى الناس قناعة راسخة ومسلمة يقينية على أنها أكثر الأعمال جمالا وقية وسحرا. فللتأثير الذي مارسه الإشهار والإعلام وجه الرأي العام نحو اعتبار هذا العمل مميزا في كل شيء. وأنا اليوم أعتبر (الجوكندا) لوحة عادية لا تستحق كل ما يقال عنها أو عن صاحبها من ثناء وإطراء.

أما بخصوص علاقتي بأعمالي الفنية، فإني أعتبر اللوحة جماع أفكار وعصارة مواقف وإفراغ للشحنات النفسية. هي ترجمة فنية صادقة وكاشفة لشخصية الفنان عبر مساره الطويل. فالأعمال الفنية تجسد كل المراحل التي يعيشها الفنان، باعتبار أن لكل مرحلة عمرية همومها وقضاياها وأسئلتها التي ينشغل بها الفنان. وهذا بالضبط ما يمكن أن يلاحظه المتتبع لأعمالي القديمة والحالية فكل تجربة لا يمكن فصلها عن شروطها

وظروفها التي أفرزتها والقناعات التي حركتني لحظة الإبداع. تطرقت لليتم ولمعاناة اليتيم يوم أدركت أنني صرت رجلا بمجرد وفاة والدتي. تطرقت للطفولة المغتصبة حينما فُرض عليّ القيام بأعمال أكبر من سني. وهكذا كانت لوحاتي الفنية تعكس كل مرحلة من حياتي بطيشها وشغبها، بهدوئها وثورتها، بانشغالاتها الوجودية والكونية والعاطفية والفلسفية.

• الفنان المجتهد لا يرضى عادة عن أعماله الفنية، فطموحه يكون أكبر من إنجازه، ويسعى دوما إلى توسيع معارفه وتعميق مداركه والبحث عن الجديد.. فماذا يمكنك القول عن مشاريعك الحالية والمستقبلية؟

- أحاول جاهدا التوفيق بين الدراسة والبحث والإبداع. وحاليا أشتغل على ما يعرف بسيكولوجية الألوان. فمن المعلوم أن لكل لون تفسيره السيكولوجي وحمولته الفكرية ودلالاته الوجدانية. ولذلك يجب أن ندرك أن لكل موضوع ألوانا محددة تنسجم معه وتعبر عن تفاصيله وتفصح عن مكنوناته. كما هو الشأن بالنسبة إلى التأليف الموسيقي. فالنوتة الموسيقية تتنوع بتنوع المقامات والأحوال النفسية والمواضيع المطروقة. فما يصلح

لموضوع لا يصلح لغيره، وما يناسب حالة نفسية معينة يختلف عما تتطلبه حالة أخرى. وأعمالي الحالية التي أسعى إلى إنجازها مستقبلا هي عبارة عن مشروع بحث مطول حول الألوان باعتبارها مادة قابلة للقراءة والتفكيك، كما هو الحال بالنسبة إلى تفكيك النوتة وقراءتها في الموسيقى. طموحي هو أن أحوّل لغة القرآن الكريم إلى ألوان. بحيث يكون لكل لون معادل صوتي. وهكذا نقرأ القرآن عبر قراءة تلك الرموز الملونة. تكون الصورة المرئية تجريدية في مظهرها العام، ولكنها قابلة للقراءة من خلال تفكيك تلك الرموز كما يفعل الموسيقي في قراءته للنوتة. وهذا له نظير في مجال الحساب أيضا. فقد استطاع أجدادنا الأوائل أن يجعلوا لكل حرف عربي معادلا رقميا، بحيث يرمز كل حرف إلى رقم معين، وهو ما يسمي ب: (حساب الحروف). ولذلك أعتقد أنه بإمكاننا اليوم أن نجعل لكل حرف لونا يرمز إليه، وقد نسميه (ألوان الحروف).

ومن دوافعي لهذا البحث هو أنني من خلال قراءتي للقرآن اكتشفت أن الأسود لون مستقل، وأن الأبيض لون مستقل خلافا لما هو شائع عند الشرقيين. فالقول بأن الأسود مجموع من الألوان قول خاطئ. والقول بأن الأبيض مجموع من الألوان مقترنة بالسرعة كلام لا يصح إلا فيزيائيا، ولكنه خاطئ من الناحية العملية. لأن الفيزياء ينتج الضوء، ولكن الضوء ليس لونا. ولكننا - مع الأسف – نتبع الآخر بسذاجة مفرطة، ونكرر كل الأطروحات بدون إبداء رأي، وبدون طرح أسئلة حول ما يتم تداوله. وكأن ما وصلنا من غيرنا مسلّمات ثابتة لا شك فيها. والسبب في ذلك هو أن أغلب الفنانين يرجون من هذه التبعية العمياء استمداد الاعتراف من الآخر، ونيل التزكية منه عبر مسايرته في كل التصورات والقناعات التي ينطلق منها، حتى لو كانت مشكوك في أمرها أو قابلة للجدل.

في دراستي حول سيكولوجية الألوان لاحظت أن هناك إشكالا عميقا تعرفه الساحة الفنية. وهو تنميط التأويلات النفسية للألوان. والتجربة تبرهن على استحالة إسقاط دلالة لون في ثقافة أو في بيئة، على لون في ثقافة أو بيئة أخرى مغايرة. فاختلاف السياقين الزمني والمكاني، وتغير الشروط الثقافية والبيئية والاجتماعية.. كل ذلك يقتضي تجنب الإسقاطات النمطية. فمثلا ظروف الطفل في الصحراء ليست هي ظروف الطفل في القطب الشمالي، وبالتالي فللون الأبيض أو الأصفر أو الأحمر وغيرها من الألوان لا تعكس نفس الدلالات عند الطفلين، لأن نوعية التفاعل مع اللون تتحكم فيها الثقافة السائدة في كل سياق.

• بعد هذا التعريف بهمومك الفنية دعنا نلقي نظرة كاشفة عن المشهد التشكيلي المغربي. يُعرف عنك سي بنبلة أن لك مواقف صريحة وناقدة لما آل إليه الوضع الفني بالمغرب. فأنت تعتبر ما يحدث في الساحة الفنية اليوم قتلا ماديا ورمزيا للفن، وإهانة حقيقية للفنان وإقصاء له. ومع ذلك فأنت مصر على مقاومة الابتذال والتصدي لتيار المسخ الفني، وحريص على مواصلة الإبداع بالرغم من كل الإكراهات.فما السر في هذه الرؤية الناقدة والمتشنجة أحيانا؟، وما هي أخطر الاختلالات التي يعاني منها المشهد التشكيلي اليوم؟

- في المغرب يكثر المتطفلون في كل قطاع، يوجد التسيب والتخبط بسبب غياب التقنين والضبط. فعندنا يوجد متطفلون في الفن، كما الشأن بالنسبة للمتطفلين على الكتابة، والشعر والدين والغناء والسياسة ووو.. ففي كل المجالات تجدهم يتناسلون ويتكاثرون ويستعرضون بشاعتهم بشكل يندى له الجبين. يقتحمون الساحة بجرأة وبدون مقومات فنية حقيقية، فيستخدمون كل الطرق الممكنة لنيل الشهرة واحتلال المناصب، ويتكلمون في كل شيء دون مراعاة للتخصص، فيقتلون الإبداع ويشوهون صورته ويدمرون بنيانه.

فقدنا هويتنا في مجال التشكيل وصرنا نكرر صورة الآخر بأسماء مغربية

فمن المعلوم أن لكل مجال رجاله وأن لكل عمل مقوماته وأبجدياته الأولى التي لا مناص منها، وهي كل ما يجب على المبدع امتلاكه والتمكن منه قبل أية ممارسة سواء كانت قصصية أو شعرية أو موسيقية أو تشكيلية. لكن هناك - مع الأسف- من يخرق هذا القانون المتفق عليه بكل جرأة ووقاحة، وخصوصا في مجال التشكيل.

وبسبب هذا التسيّب المُشين طغت عندنا عمليات النقل والاستنساخ في كل المجالات، وافتقدنا الإبداع الحق، وكاد يضيع وسط هذا الزخم الكبير من المنجزات الفاقدة للهوية وللأصالة. نعم الكثير ينتج، يصنع، ينقل، ولكنه في نهاية المطاف لا يبدع. هو بعيد كل البعد عن روح الإبداع.هو فن منقول،إبداع بالتبعية وليس بالأصالة. ما يحصل عندنا خطير. فالبعض يكتفي بتغيير الاسم وينقل الصورة المستعارة بكل جزئياتها وتفاصيلها، ثم ينسبها إلى نفسه لكي يسمى مبدعا. وهو أبعد ما يكون عن الممارسة الإبداعية. والغريب أنه يبرر نسخه الحرفي بأنه نوع من التبعية لمدرسة فنية معينة. وهذا بالضبط ما حدث في مجال العمران والغناء واللباس والديكور وفي مجالات أخرى، حيث فقدنا هويتنا وصرنا نكرر صورة الآخر بأسماء مغربية.

أضيف سببا آخر لا يقل خطورة. إن الذي يقتل الفن في المغرب ويدمر المشهد التشكيلي هوطغيان ثقافة المجاملات. فكم من ممثل سينمائي أو كوميدي اقتحم ميدان الفن التشكيلي راكبا مطية اسمه الفني المعروف في لدى الجماهير، ومستفيدا من علاقاته

الخاصة في الأوساط الفنية والإعلامية. وهكذا تحول بقدرة قادر إلى فنان تشكيلي شهير له محبوه وزبائنه. والحقيقة أن سمعته هاته اكتسبها باسمه وليس بقيمة فنه. لأن الفنان الحقيقي تسبق أعمالُه ومنجزاتُه اسمَه وليس العكس. فهو يترك لوحاته الفنية تعرّف به وتتحدث عنه. ولكن في المغرب يحدث العكس. وقد استفاد العديد من الممثلين من هذه المجاملات والعلاقات الشخصية، وتطوا إلى محتكرين للإعلام وللمعارض،

وأصبحوا بين عشية وضحاها بؤرة ضوء مشعة تتحدث عنهم الأقلام الصديقة وتحوم حولهم فراشات الإعلام المأجور، فارتفعت مداخيلهم المادية وحققوا ثروة طائلة بفضل بيعهم لأسمائهم وليس لفنهم، وهذا من شأنه أن يقتل الفنان الحقيقي رمزيا وماديا ويقتل الفن الأصيل، ويلقي به في دائرة العتمة وفي زوايا الإهمال. والغريب المُحزن هو أن اللوبي المتحكم في الثقافة والفن ببلادنا يتعامل مع تلك النماذج الكرتونية الزائفة ولا يتعامل مع الفنان الأصيل، بل يغض الطرف عنه، ويتركه وحيدا يصارع الحياةكي يعيش. فكم من شهير في الميدان السينمائي أو الموسيقي وصل إلى الشهرة بدون امتلاك مقومات الفنان ودونما امتلاك لأدواته. لأن الصدفة أظهرته أو لأن الظروف ساعدته، ثم لأن اللوبي الفني المتحكم نفخ فيه حتى أجلسه على عرش المبدعين ليكون نموذجا للفن المغربي. والأمثلة كثيرة -مع الأسف- في بلادنا. أسماء كثيرة جوفاء لا قيمة فنية لمنجزاتهم، ولا نفع لهم للجيل الجديد.

• المطالبة بمغربة التشكيل المغربي وتحريره من التبعية العمياء دعوة حمل لواءها كبار التشكيليين الطلائعيين المغاربة أمثال شبعة والمليحي وبلكاهية وغيرهم. هل يمكن اعتبارك واحدا من الجيل الجديد من الذين ينادون بمغربة التشكيل، ويسعون إلى تأسيس مدرسة تشكيلية مغربية لها خصوصيتها المميزة لها؟

- ليس عيبا أن يسعى الفنان إلى العالمية، ولكن المطلوب منه أن يكون مغربيا أولا ثم ينفتح على التجارب الأخرى ويتلاقح مع منجزات الثقافات الإنسانية. وبمغربيته يدخل إلى العالمية وليس العكس. بمعنى يجب مغربة الحقل التشكيلي والعودة به إلى أصوله. ولكننا- مع الأسف- سيطرت علينا عقدة النقص واستبد بنا الشعور بالدونية، فاتجهت أعناقنا نحو الفن الغربي لنجعل منه مرجعا لنا وقدوة أومثالا نحتذي به، وفي المقابل نسينا جذورنا وهويتنا وانتماءنا للتربة التي ولدنا فيها وللثقافة الذي تغذينا بها. والواقع الذي يجب الاقتناع به هو أن الفن بكل أشكاله وأنواعه إنتاج إنساني وليس حكرا على ثقافة معينة. فهو رصيد متراكم تساهم في إغنائه كل الثقافات، فيستفيد بعضها من بعض، ويتأثر اللاحق منها بمنجزات السابق. ولكن التأثر لا يعني التبعية العمياء والنقل الحرفي. ومن هذا المنطلق حافظت تجاربي الفنية في غالبيتها على أصالتها وعلى ارتباطها بالهوية. فهي لم تخرج عن هذا التصور ولم تنزح عن هذا المطلب. فقد كنت دائما حريصا على البحث في محيطي، وعلى التفاعل مع كل العناصر التي تؤثث الفضاء المغربي، وتختزل تاريخه الطويل وثقافته المتعددة الغنية. وبهذه المحلية استطعت فرض اسمي الفني في عالم التشكيل. لقد تعاملت مع مختلف التيارات الفنية، ولكن بخلفية محلية مغربية. وهذا هو المطلوب من كل فنان يفتخر بهويته. فالتيار السوريالي مثلا، اطلعت عليه وتفاعلت مع العديد من التجارب الرائدة، ولكنني لم أقتبسه اقتباسا أعمى، ولم أنجر إلى النسخ الحرفي، بل جعلت منه فنا رمزيا حاملا لرسائل عديدة يمكن فك شفراتها مع مرور الأيام. جعلت السوريالية منصة فلسفية يمكن الاشتغال من خلالها للتعبير عن الكثير من المواضيع بصورة رمزية، فعالجت قضايا كثيرة من المعيش اليومي بأدوات سوريالية، فكنت ألمّحُ إليها ولا أصرّحُ بها، مع احترام تام لعقل الجمهور وذوقه وقراءاته.

أما بالنسبة إلى الحديث عن مدرسة تشكيلية مغربية، فهذا حديث سابق لأوانه. لأنه يوجد عندنا التخبط ليس إلا. لا أنكر أنه في مغربنا يوجد فنانون مقتدرون عصاميون وأكاديميون لهم باعهم في عالم التشكيل ولهم سمعتهم المحلية والعربية والعالمية. ولكن في المقابل هناك عدد آخر من الفنانين الذين لا يعدون أن يكونوا رسامين فقط. فما تزال تفصلهم عن عالم التشكيل مراحل طويلة وأشواط كثيرة. والمشكلة الأكبر هي أن أغلب هؤلاء

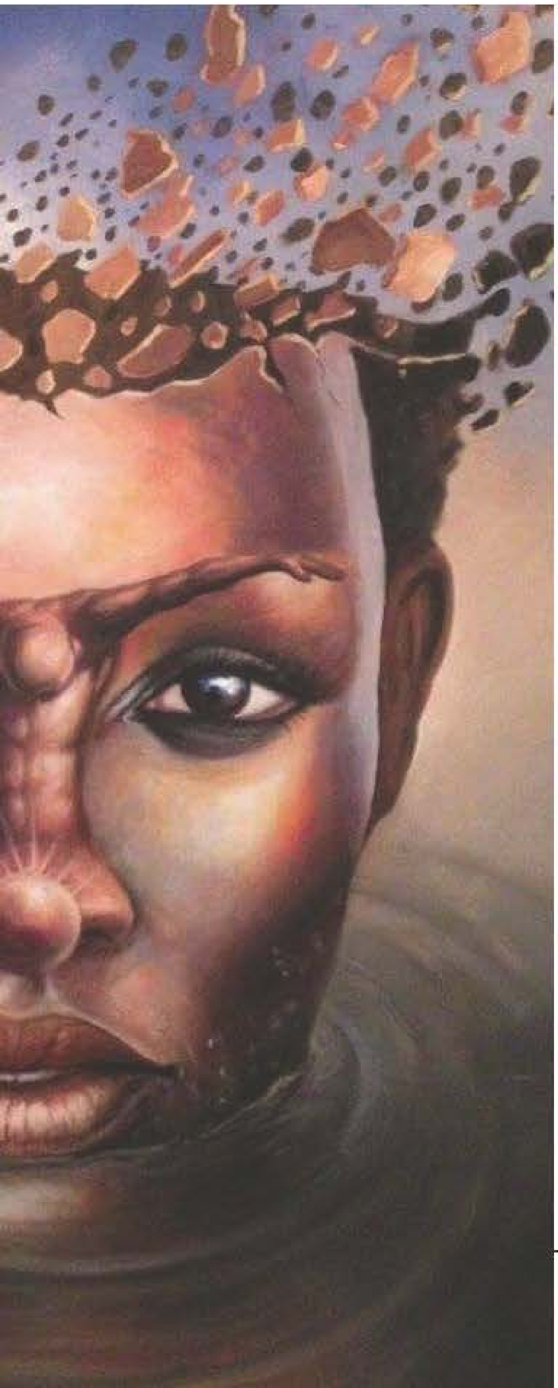
«الجوكاندا» لوحة فنية عادية، والإعلام هو الذي وجه الناس إلى اعتبارها مميزة.

الفنانين يرسمون بدون استحضار للهوية. فهم متأثرون بالمدارس الغربية ولا يمثلون فنا له صبغته المغربية، ولا يترجمون انتماءهم عبر هذا الفن، حتى أنه تكاد تغيب الخصوصية المغربية في الكثير من منجزاتهم الفنية، فتجدها نسخا مكررة مطابقة لبعضها متشابهة في التفاصيل. ولذلك لا يمكن أن يتجرأ أحد بالقول بوجود مدرسة تشكيلية مغربية، لأنه سيكون ضربا من الخيال.

• لا يمكن إنكار وجود حركة تشكيلية ببلادنا، فهناك جيل جديد ناشئ يقتحم عالم الفن ويسعى إلى المساهمة فيه بخلفيات مختلفة وبحساسيات متنوعة. ومعلوم أن لكل حركة إبداعية نجاحات وثغرات. فما هيفي نظرك أهم الظواهر السلبية في المشهد التشكيلي المعاصر بالمغرب؟

-مما يحزّ في نفسي وأنا أتابع ما يحدث في الوسط الفني هو تعصب بعض الفنانين إلى مدارس فنية معينة، وتشبثهم بقالب واحد لا يحيدون عنه. وهذا أعتبره فعلا مناقضا للإبداع. لأن الإبداع في جوهره هو حرية. هوالسعي الدائم إلى الجديد وهدم السابق وتجاوز السائد. هوالبحث المستمر والمتواصل عن التفاصيل الطارئة والمستجدة التي تنسجم مع أحوال الإنسان الجديد، وتعبر عن قضاياه، وتجيبه عن أسئلته الكبرى. الإبداع فعل زئبقي ثائر مستعص على الضبط والترويض، لا يمكن محاصرته أو التضييق عليه، ولا يمكن خنقه في قوالب جاهزة أوفي أشكال نمطية ثابتة. فإذا كان لكل زمن شروطه وقوانينه وإشكالاته وأسئلته، فإنه من العيب أن نقتصر في الفن على الخضوع لضوابط جاهزة ولقوانين غريبة عن هويتنا، أنتجتها شروط أخرى وثقافة مختلفة، ربما تفاعل معها جيل سابق من الفنانين وانسجموا معها، لأنهم عاشوا تلك الظروف، وتشربوا من تلك الثقافة. أما نحن فجيل جديد، جيل مختلف، يريد أن يتحرر من قيود النمطية والتبعية حتى يرسم اسمه المستقل، ويريد أن يحقق الأصالة لتجاربه، ويعيش سياقه بكل تفاصيله.

يمكن أن أجزم مطمئنا وأقول بأننا ما زلنا «««



نستظل بظلال القديم، ولا نجرؤ على اقتحام حمى الإبداع. فالإبداع ليس أمرا هينا.الإبداع يقتضي أن ينتقل المبدع إلى مستوى إلغاء كل ما قد رآه وسمعه وتابعه. أن ينطلق من درجة الصفر في اختيار الموضوع والرسالة واللون والرموز.. وهذه المسائل لا تقتبس من الخارج بل من داخل الفنان نفسه. أما من لا يعيش هذه الأحوال الصوفية الوجودية لحظة الإبداع، فلا يمكن أن نسميه مبدعا خلاقا. لأن الإبداع مخاض قاس وولادة مؤلمة، ومن لا يتألم ولا يقاسي الأوجاع لا يمكنه أن ينتج فنا حقيقيا.

• عادة ما يتم تقسيم الفن إلى اتجاهين رئيسين: الفن من أجل الفن والفن للمجتمع. وقد سالت أقلام كثيرة في تناول هذا الموضوع. فأين تتموقع تجربتك في عالم التشكيل؟ وهل تؤمن برسالية الفن؟

- الفن قبل كل شيء هو رسالة وليس وسيلة للكسب وجمع الثروة. وإذا لم يكن للفن رسالة فلا أعتبره فنا. فالبعد الرسالي جوهري في مفهومي للفن ومتى غاب هذا البعد تحول الفن إذا وسيلة للاسترزاق فقط.فإما أن يكون فنا أو حرفة أو صناعة. يمكن أن نقول إن هناك ثلاثة أنواع من الفن: فهناك فن الرسم، وفن التشكيل، وفن الرسالة. وإذا استقرأنا التراث الفني سنجد أن المدارس الخالدة والأسماء الكبيرة في عالم الفن، كان لهم حظ كبير من فن الرسالة. وهذا بالضبط هو سر خلود أعمالهم. أما إذا كان مقصد الفنان هو تحقيق الجانب الجمالي فقط فأنا أرى أن التقنيات المعاصرة في فن التصوير تجاوزت هذا الصنف من الفنانين وتفوقت عليهم. ولذلك أقول إن التكنولوجيا المعاصرة تزاحم هذا النوع من الفن الفارغ من كل محتوى رسالي، ولكنها لا يمكنها أن تزاحم الفن الأصيل المنطلق من هموم فكرية ومن رؤيا إبداعية ومن معاناة نفسية واجتماعية. المفروض هو أن تستجيب هذه التكنولوجيا الجديدة لمنظور الفنان وتساير حساسيته، لا أن يحدث العكس فيتنازل الفنان عن حسه الإبداعي، ويساير معطيات التقنيات الجديدة، ويرهن فنه لكل جديد صناعي جاهز.

• كل حركة إبداعية تفترض وجود حركة نقدية موازية. وهذه الحركة تساهم في توجيه الإبداع وفي تغذيته وتطويره. فماذا عن حالة النقد التشكيلي في المغرب؟ وهل يمكن الحديث عن مدرسة نقدية وعن نقاد متخصصين؟

إن الذي «يقتل» الفن في المغرب ويدمر المشهد التشكيلي هو طغيان ثقافة المجاملات

-أولا ينبغي أن نعترف بأنه ليس لدينا مدرسة للنقد التشكيلي. فالكثير من النقاد الذين اقتحموا هذا الميدان، طرقوه بدون امتلاك مقومات الفن وأدواته. فمن المعلوم أنه لا يمكن انتقاد أي عمل تشكيلي إذا لم يكن الناقد خبيرا بتاريخ الفنوبأدواته الفنية وبمدارسه وألوانه ورموزه. كما أنه لا يستطيع أي ناقد يحترم الفن ويفهم أسراره وأغواره أن ينتقد جميع الفنانين بنفس المعايير وبنفس المنهجية. فلكل فنان تجربته ورؤيته وأسلوبه وطقوسه ورسائله. ولذلك، فلكي ينتقد الناقد تجربة فنية ما، عليه أن يتعامل مع الفنان عن قرب، أن يعيش معه مخاض تجاربه. أن يقرأ إيحاءات أعماله لفترة طويلة، أن يغوص في قرارات فكره. ولهذا نجد النقد التشكيلي عندنا بعيدا كل البعد عن حقيقة النقد المؤسس على قواعد علمية وضوابط فنية. في ساحتنا النقدية لا نجد سوى كتابات ثابتة مكررة يتم تحريرها بسطحية مبتذلة، ويتم تدوينها بسرعة قياسية في حق كل تجربة. حتى تكاد تتشابه القراءات النقدية. ما عندنا في الحقيقة هو مجرد شذرات انطباعية وليس نقدا. وهذا العمل لا يخدم الإبداع بقدر ما يقتله ويزهد الناس فيه.

• يعاني المغاربة بجميع شرائحهم نقصا كبيرا من حيث تفاعلهم مع عالم التشكيل بكل مدارسه. فما السر في غياب الثقافة الفنية بالمغرب؟ وما العوامل التاريخية والثقافية التي حالت دون وجود علاقة تفاعلية قوية بين الجمهور والفنان؟

- منذ تاريخنا القديم كان لدينا فنانون مقتدرون أبدعوا وأغنوا الساحة الفنية، وتأثرت بهم الثقافات الأجنبية. فمثلا كان هناك فن أندلسي عريق وراق ومميز، لكنه لم يصل إلينا لأنه تعرض للإبادة والطمس والاستئصال بسبب هيمنة مجتمع الفقهاء وسيطرة الاتجاه الفكري المتزمت الذي يحرّم التصوير والرسم وينعت أصحابه بالمروق عن الدين وبالزندقة. فالفن بشكل عام كان مضطهدا في الغرب الإسلامي، وفي المغرب بشكل خاص، وكان رجال الفن من شعراء ورسامين وموسيقيين يعيشون في حصار وقمع وإقصاء. الشيء الذي حال دون استمرار فعل الإبداع الفني ودون تطوره وتناسل منجزاته. فالإبداع لا يمكن أن يعيش ويثمر إلا في جو من الحرية والتشجيع. وقد برر الفقهاء ذلك بنصوص دينية ومأثورات تحرم رسم الوجوه ونحت التماثيل المعدة للعبادة. وكان القياس ظالما حينما تم تعميم ذلك على كل الرسومات والمنحوتات. وما زال هذا الفكر سائدا إلى يومنا هذا عند شريحة واسعة من الناس، مع العلم أنهم يعيشون في عالم تهيمن فيه الصورة في كل تفاصيل حياتهم، ويتعاملون معها بشكل يومي. فكيف يقنع الفنان شخصا تشرّب هذه العقيدة المشوهة، وترسخت في وجدانه المعاداة لكل فن جميل؟

• في كلمات قليلة نختم بها هذا الحوار الشيق.. ما هي الوصفة التي تؤمن بها لإحداث نهضة فنية ببلادنا؟

- الجواب عن هذا السؤال يحتاج إلى تدبر ودراسة وإحاطة بالموضوع. ولكن في عجالة أقول: لإحداث نهضة فنية وفكرية بالمغرب ينبغي أولا التخلص من منطق المحاباة والاقتصار على إعطاء الأهمية لقيمة الفن وليس لبريق الأسماء. ثانيا يجبالتخلص من عقدة الآخر وامتلاك الثقة في النفس وتصدير خصوصيتنا إلى العالم، وأن تكون منجزاتنا الفنية منطلقة من خلفية هوياتية ومن شعور عميق بالانتماء. وأختم بالقول بأنه لا نهضة فنية حقيقية، ولا مستقبل لحركة تشكيلية مغربية بدون تكريم الفنان وتحفيزه ومنحه الحق الكامل في وسائل الإعلام للتواصل مع الجمهور.

مقالة

رولان بارث ناقدا مسرحيا
في التفكير المسرحي عند بارث

يوسف أمفزع

تمهيد

توصل نقد ما بعد الحداثة، إلى طرائق تحليل للأعمال الفنية تختلف في مقاربتها. فالآداب والفنون أضحت تفكر في علاقة الإنسان بالعالم، وإذا كانت الفلسفة النسقية تفكر في الإنسان تجريديا، اعتمادا على المفاهيم، فالفنون تفكر مستخدمة كتلة الألوان في التشكيل، والمدة الزمنية في السينما، إلا أن المسرح يلملم هذه المتناقضات؛ وقد استطاع النقد أن يمثل خطابا موازيا لفن المسرح، غير أنه وقع في محظور حصره في سطور النص. ولذلك، تمت قراءة المسرح اعتمادا على مناهج أدبية دوغمائية: بيوغرافية، ونفسية، وأيديولوجية... إلا أن كل هذه المناهج كانت تهمل القارئ، وتولي الكاتب موقعا سماه إياه رولان بارت (Roland Barthes) 1915-1980 الكاتب-الإله L'auteur Dieu.

عدَّ المهتمون بنظريات النقد، المفكر الفرنسي رولان بارت منظرا سيميولوجيا وناقدا للرواية، إلا أن علاقته بالمسرح ظلت غائبة عن مجمل القراءات التي خصصت لهذا الناقد، «ففي مفترق طرق كل أعمالي، يكمن المسرح.»1 ولهذه الشذرة مكانة في سلسلة مصنفات بارت الذي يسكن المسرح في ثنايا كتاباته، رغم بعده عنه في فترات متقطعة. ولذلك، فقراءتنا ستختص بتحديد التفكير المسرحي كما بلوره بارت.

بارث المتعدد: نحو سميائيات للمسرح

ساهم بارت في تأسيس فروع كثيرة في السميائيات، وتميز بنظراته الاستشرافية. ومن البين، أن الكتابة التي مارسها بارت حتى وفاته سنة 1980، لم تكن تعرف مسارا محددا أو نسقا واضحا، ذلك أنه كان من بين الرافضين لوصاية المؤسسة. ولهذا، كانت كتابته غنية من جهة، إلا أنها تحمل في طياتها بياضات، تترك هامشا لتأويل النسق الكتابي نفسه. وبالرغم من مرور ما يناهز أربعين سنة على وفاة بارت، فكتابته النقدية ما تزال تحتاج قراءات أخرى.

انحاز هذا المفكر إلى السيميولوجيا واعتبر من روادها، إلا أن الكتابات التي صيغت حول بارت لم تركز على علاقته بالمسرح؛ وبالمقابل، فرؤاه النقدية تمثل منطلقا أساسيا في السميائيات المسرحية، وربما يعد «أول من حاول وضع الخطوط العريضة للمشروع السميائي المسرحي، في شكل متناسق وواضح.»2 ومن الثابت، أن الكتابات المبكرة لرولان بارت اهتمت بالمسرح، إذ إن لجوءه سميولوجي إلى تحليل الظاهرة المسرحية، هو إيذان بمراكمة تجربة تتعلق بتطبيق مفاهيم سميولوجية، حيث إنه قدم نظرة نقدية وتحليلا نصيا.

يستلزم التقعيد لسميائيات تخص جانبا تطبيقيا، دراية بالمجال الإبداعي الذي يمثل الموضوع المدروس، وذلك قصد الوعي بالأساس الإبستيمولوجي؛ ونجد بأن رولان بارت يجيب عن سؤال ما المسرح؟ قائلا: «إنه عبارة عن آلة سيبرنيطيقية*. فحينما تكون متوقفة تكون

وليت وجهي، في الكتابة والصور وما إلى ذلك، ولكن الذهاب إلى المسرح ومتابعته عن كثب، أصبح أمر هامشيا بالنسبة لي، فلم أعد أرتاده تقريبا؛ ولكن دعنا نقل بأني سأبقى أتحسس، المسرحة والتمسرح باعتبارها ممارسة ذهنية.»9 ولذلك، كانت كتاباته المتأخرة تسكن المسرح ويسكن لها روحيا، وقد ذكر جون بيير سارازاك Jean-Pierre Sarrazac (1946)، بأن تفسيرات برنار دور بشأن رفض بارث للممارسة الفعلية للمسرح، كان سببها اهتمامه بمحاولة إثبات فعل التمسرح في الآداب بعامة، ففي مؤلفه ((عودة إلى المسرح)) يؤكد سارزاك، بأن رولان بارث «يسكن قلب المسرح، ولذلك فهو يمثل بالنسبة له ضرورة حيوية، إلا أنه يتلاشى من المشهد، إذ إنه كان يتهرب من الممارسة. وذلك لكي يستثمر جهده في مكان آخر، يتمثل في العمل الترحالي الذي يعيشه بارث في الكتابة النقدية.»10

الجسد: من الخشبة إلى الاستعارة

لقد أفرز الفكر النقدي لرولان بارث، مجموعة من الرؤى النظرية التي يمكن تطبيقها في المسرح، والتي كانت أساسا من صنائع المسرح، حيث إن النتيجة التي خلص لها بارث في نظرية التلقي والمتعلقة بلذة النص Le Plaisir du texte، لها قابلية للاشتغال في مستوى إنتاج وتلقي العلامة، خصوصا أن تلك النظرية قد حاولت أن تخلص الدال من قبضة المدلول وشكلت قطيعة مع سلطة الكاتب، إذ أعلن بارث عن موته وميلاد القارئ، وشدد على المعاشرة الجسدية للنص، فوسع بذلك دائرة العلامة في المسرح. ولهذا، فبروز وجهة النظر المتعددة الأوجه للجسد في تصورات رولان بارث، تجعل منه موضوعا سوسيولوجيا، ولا شك أن هذه المسألة لم تغب عن ناظريه، فالمقاربة السميولوجية التي يعد أحد روادها تعد قوسا مفتوحا على مناهج متعددة، فالسوسيولوجيا التفسيرية تساهم بقدر كبير في إغناء التحليل السميائي الذي يعمل على استنبات المعنى الاجتماعي.

إن ثنائية الجسد والمسرح تظهر في بعض كتابات بارث المتأخرة، ونعني بذلك أعمال الستينيات والسبعينيات التي تكاد تكون شبيهة بالمعنى الاستعاري للمسرح الذي كان ينشده بارث ، فأوصاف الممارسة المسرحية المحايثة تكاد تكون غائبة في المتون الأخيرة. وما يعزز هذا الطرح، هي المقاربة التي صاغها بارث سنة 1975 حول «((بريشت والخطاب)): إسهام في دراسة الخطاب»، والتي تتذيل كتابه المذكور سلفا حول المسرح، ويتضح بأنه عمل على تشذير الخطاب المسرحي لبريشت، الذي رأى بارث بعد تحليل مستفيض أنه خطاب ضد النسقية والاستمرارية التي يتسم بها خطاب رودولف هيس Rudolf Hess الذي يسعى إلى تقديم ما يسميه بارث وهم الحقيقة في المسرح.11

يذكرنا برنار دور، بالتحليلات السميولوجية التي وردت في كتاب ((امبراطورية العلامات)) (L'empire des signes)، حول المسرح الياباني (-Le théâtre ja ponaisbunraku) وممارسته الركحية، «فالعالم الياباني يعتبر فرجة، وهو سلسلة نسقية من الصور الفورية، المتعلقة بالكتابة البصرية.»12 وقد طرح برنارد فرضية تتمثل، في أنه من الممكن أن يكون «المسرح هو الحلم الأخير لبارث.»13 وفي نصوصه المتأخرة، يتبدى الجسد باعتباره موضعا لعلامة مفترضة واستعارية، وكذلك بوصفه صورة للرؤية الإدراكية للجسد الحي والأدائي، فتلك التصورات تندمج بالأحرى في أشكال ساكنة وثابتة، ارتبطت عنده بالمؤلف والأم والمحبوبة؛ ونضيف كذلك بارث ذاته؛ باعتباره موضوع كتاب ((رولان بارث من خلال رولان بارث)) (Roland Barthes par Roland Barthes)، فقد حاول بارث

عبر هذا المصنف، أن يستقرأ أثر الجسد في الفوتوغرافيا التي تستثير اللذة والقلق ونوعا من القسوة.

مصير الجسد البارثي

إن بارث في كتاباته التي استمرت بين 1969 و1980، يظهر الجسد باعتباره موضوعا فيتيشا راغبا ومرغوبا فيه، وتحول بذلك الجدل حول المسرح من الركح إلى اللذة النصية، حيث نلمس الممارسة النقدية بوصفها شكلا خطابيا وأدائيا، متمثلا في الجسد الحي للقارئ. وعليه، فالأهمية المسرحية التي تكتسبها التحليلات المتأخرة لبارث، تتصل بشكل وثيق مع الصفة المفارقة للجسد الحي، فهذه التحليلات السميولوجية، تبين صورة الجسد الذي يقاوم النسق الرمزي الخارج-نصي، وتشير كذلك إلى مدى عمق حدود الخطاب واللغة.

تركيب

لقد قام رولان بارث بوضع نسق كتابي يتضمن حوارات متعددة بين كتاباته، في إطار شكل حلزوني Spiral شاسع، أي أنه تفكير ينطلق من نقطة ويصل إلى نقطة أخرى مغايرة، إلا أنه لا يخرج عن النسق الفكري الدائري الذي ينتهجه. وبهذا، فقد شهد المسرح حضورا وغيابا في التفكير البارثي غير أنه لم يغب تماما، ففي الكتابات الأخيرة لبارث، نرى بأن الجسد انتقل من بنيته الحية إلى بنيته التجريدية، في كتابات مثل: س/ز (S/Z)، ورولان بارث من خلال رولان بارث (Roland Barthes par Roland Barthes)، والغرفة المضاءة (La chambre clair)، وشذرات من خطاب العشق (Fragment d'un discours amoureux)... حيث ظهرت الاستعارات الحية في الأسلوب النقدي المليء بصدى الاستعارات الصوتية، والصورية، والموسيقية والمشهدية... وفي هذه الكتابات نلحظ أن بارث قد طرد الممثل من المسرح؛ ثم اقتاد التمسرح الذهني والاستعاري، إلى الخطاب النقدي الذي يتجلى في اقتراحه لنظرية القراءة الشهوانية والجسدانية للأعمال الفنية.

هوامش

1- Roland Barthes: Roland Barthes par Roland Barthes, Ed. Seuil, Paris, Paris, 1975, 179.

2- محمد التهامي العماري: سيميائيات المسرح، نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستيمولوجي، مجلة عالم الفكر، العدد2، أكتوبر- ديسمبر 2004، الكويت، ص262.

3- م. نفسه، ص262.

4- Bernard Dort: Barthes ou le spectateur suspendu, Dans: Le jeu du théâtre, Le spectateur en dialogue, P.O.L, Paris, 1995, P: 135.

5- Roland Barthes : Roland Barthes par Roland Barthes, Op. Cit., P : 154.

6- Ibid., P : 145.

7- Roland Barthes : Ecrits sur le théâtre, Texte réunis et présenté par : Jean-Loup Rivière, Ed. Seuil, Paris, 2002, P: 19.

8- Ibid., P: 19, 20.

9- Roland Barthes: Le grain de la voix, Entretien (1962-1980), Ed. Seuil, Paris, 1981, P : 261, 262.

10- Jean-Pierre Sarrazac: Le retour au théâtre, Ed. Revue Communications, Vol. 63, N°63, Paris, 1996, P: 12.

11- Roland Barthes: Ecrits sur le théâtre, Texte réunis et présenté par: Jean-Loup Rivière, Op. Cit., P: 340.

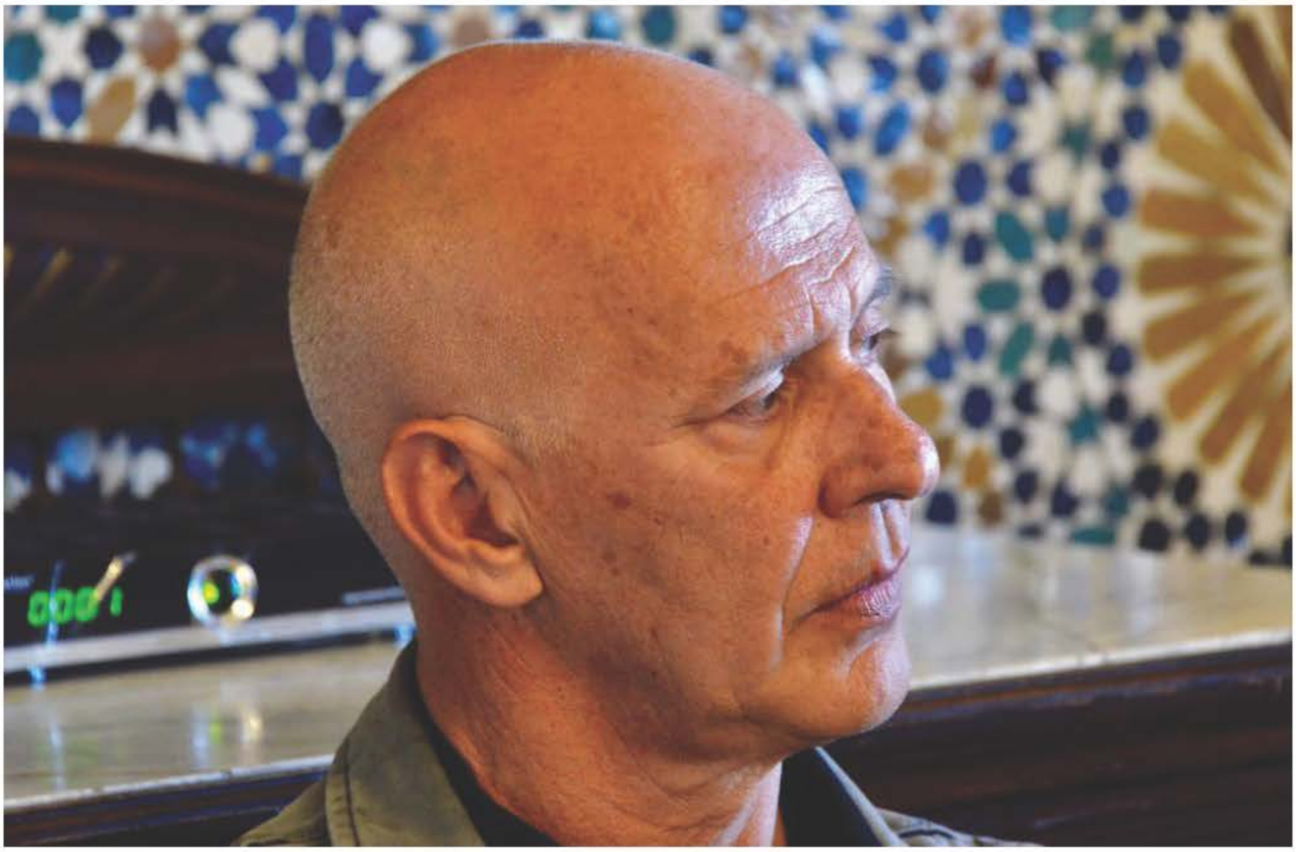
12- Abdarrahim Kamal: La photographie selon Roland Barthes, Ed. Université Moulay Ismail, Faculté des lettres et des sciences humaines- Mekhnès, Série études et recherches N°3, 1997, P : 25.

13- Bernard Dort: Barthes ou le spectateur suspendu, Op. Cit., P: 143.

النص الفائز بجائزة المقهى الإسباني
للقصة القصيرة 2019

■علي بونوا

هيتلر في طنجة*



■تأليف: خابيير بالينثويلا **
■ترجمة: علي بونوا

هيتلر في طنجة

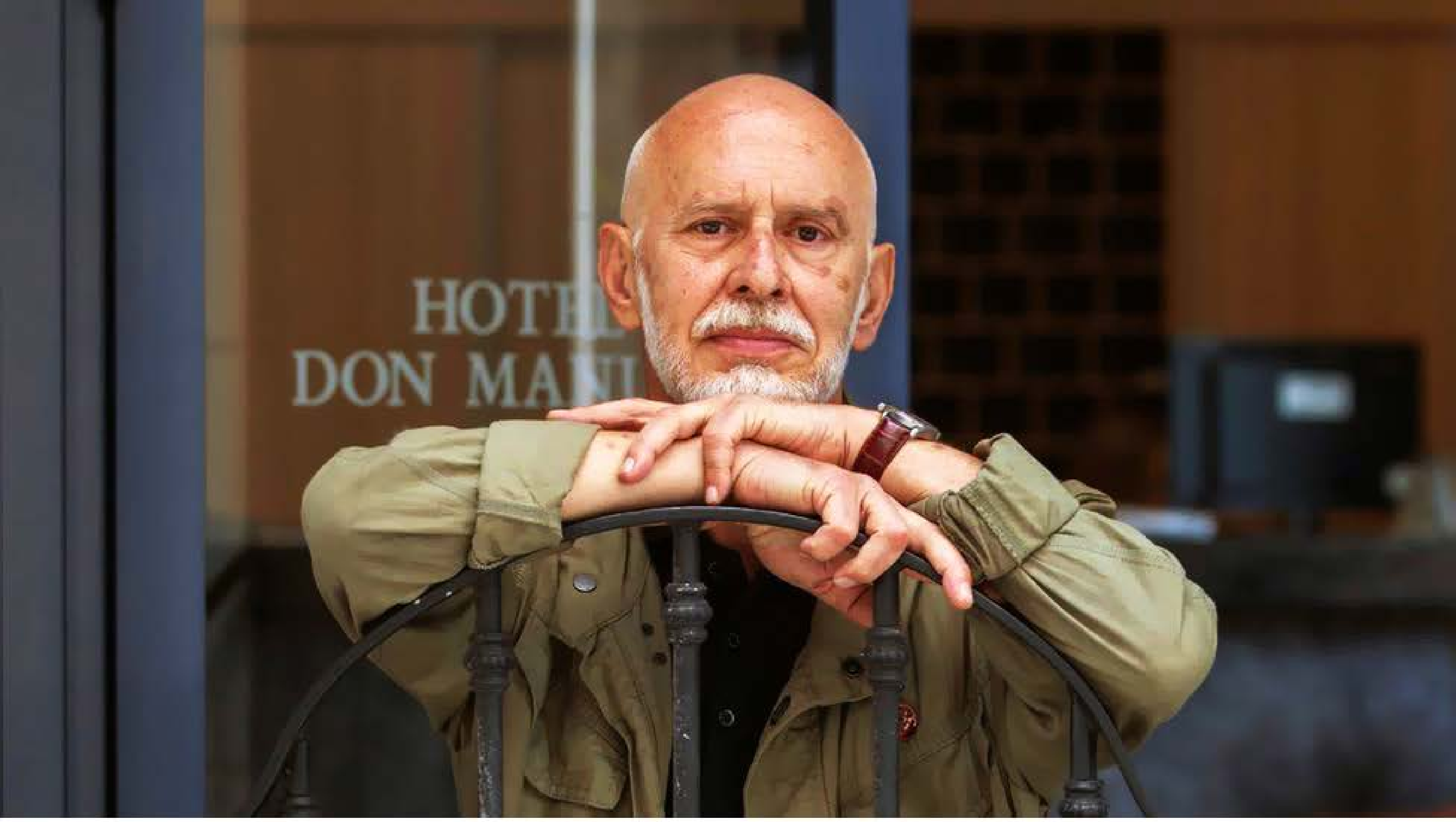
- تذكّرتُ، ليلة أمس في منامي، اليومَ الذي دخل فيه هيتلر إلى طنجة.

قاطعَتْ ليلى الحوار الذي كان يدور بينها وبين أمِّها ونظرت إلى جدِّها رشيد في حيرة، حيرة مضاعفة. أولاً، لأنّ الجدّ كان قد أمضى سنوات لم ينطق خلالها جملة طويلة كهذه؛ وكان يقضي يومه صامتاً أمام جهاز التلفاز وحين يُحرّك شفتيه كان يفعل ذلك فقط لطلب إيصاله إلى الحمام أو السرير. ثانياً، لأنّ ليلى لم يسبق لها أبداً أن سمعت بأنّ هيتلر قد زار طنجة.

- يَا سِيدِي، هيتلر لم يكن هنا أبداً –قالت له بكلّ لطف. ورغم أنّها لم تكن متديّنة، أضافت العبارة التي يشكر بها المسلمون ربّهم-: الحمد لله.

ودون أنْ يُزيح نظره عن التلفاز الذي كانوا ينقلون عبره إحدى مباريات عصبة الأبطال الأوروبية بين برشلونة ميسي ومانشستر يونايتد، ردّ عليها الجدُّ رشيد:

- بل كان هنا طبعاً! وبدعوة من فرانكو، لا أقلّ ولا أكثر. كان ذلك ذات يوم من شهر مارس عام 1941 حين ذهبتُ إلى «السوق الخارجي» لأشتري بيضاً كانت والدتي تحتاجه. لكنّني لم أستطع شراءه: كان الإسبان قد أغلقوا السوق وكان الجنود ورجال كتائب



فرانكو يملؤون كلّ مكان. لقد تذكّرتُ جيّداً، ليلةَ أمس، كيف عرضوا الأسلحةَ حين رُفعت رايةُ هيتلر في «المندوبية».

ولم يفتح الجدُّ فمه بعدها إلا حين أراد أنْ يذهب إلى النوم.

في تلك الليلة وبعد المضاجعة، حكت ليلى لسيبولبيدا ما قاله الجدُّ رشيد.

- يبدو أنّ هذا يوحي لي بشيء -قالَ سيبولبيدا. أشعل سيجارةً وسحب منها نفساً طويلاً، اجترّ بعض الأفكار ثم أردف قائلاً-: كم عمرُ جدِّك؟

- تسعون سنةً تقريباً.

- إذاً لا بُدّ أنّه يتذكر حين قام فرانكو بلحتلال مدينةَ طنجةَ الدوليةَ. فعل اللعين ذلك في نفس اليوم الذي قام فيه النازيون بغزو باريس. حتى لا يستطيع الفرنسيون ولا الإنجليز الردّ عليه. -كانت ليلى تنظر إليه والانتظار المُتشوّق يلمع في عينيها ذواتي اللون الأسود الكهرماني-. لقد حكى لي صديقي بيرنابي لوبيث في إحدى المرات أنّ رجال فرانكو طردوا «المندوب» في الحال وحوّلوا إقامتَه إلى قنصليةٍ للرايخ الثالث. لا بُدّ أنّ جدّكِ يتذكّر ذلك الاحتفال الجبان.

- ربّما. كان في عمره حينئذٍ ثمان أو تسع سنوات.

كانت قد اكتسحت طنجةَ في تلك الجمعة رياحُ «الشرقي» في غير وقتها، لكنّ ليلى حافظت على عادتها بالذهاب في ذلك اليوم من الأسبوع لتناول الغذاء في منزل والديها. لم يكن الجدُّ رشيد يجلس مع بقيةَ العائلة ليشاركهم الكسكس. إنه كان يأكل في صحنٍ موضوعٍ على صينيةٍ، وُضعت بدورها فوق ركبتيه، بينما يُتابع نشرةَ الأخبار وتعابيرُ وجهه غائبةٌ.

انتبهت حفيدته إلى أنّ بعض حبّات السميذ قد تبعثرت على لحيته الثلجيّة فقامت لتُنظِّفها له.

- يّا سِيدِي -قالت له-، هل تتذكّر كيف كانت تلك الرايةَ التي وُضعت فوق «المندوبيةَ» في ذلك اليوم الذي لم تستطع فيه شراء البيض من «السوق الخارجي»؟

- طبعاً أتذكّر ذلك! كانت كما تظهر في الأفلام: حمراء، وفي وسطها دائرةٌ بيضاء وفي داخل الدائرةِ صليبٌ أسودٌ معقوفٌ.

- وهل أنت متأكّدٌ من أنّ هيتلر كان هناك؟

- ولِمَنْ غيرْه كانت ستُخصّص كلُّ تلك التشريفات؟

وبنبرةِ انتصار، كمن ربح نقاشاً بحُجّةٍ لا تقبل التّحض، قالت ليلى:

- إذاً، لماذا لا تَرِدُ تلك الزيارةَ في أيٍّ من كتب التاريخ؟

أزاغ رشيد نظرته من على شاشةَ التلفاز إلى وجه حفيدته. ورأت ليلى في عينيه، الخافتتين عموماً هذه المرّة، ضوءاً صغيراً يلمع في مكر؛ ولو بطريقةٍ متردِّدةٍ، كمصباحٍ يتلألأ.

- يا ابنتي، إنّ مدينتنا مدينةٌ بهيجةٌ ومُطْمئِنّةٌ؛ لقد أردنا دائماً أنْ تكون كذلك -قال هو-. في ذلك اليوم من عام 1941 اتفقنا نحن الطنْجويُّون على أنْ لا تبقى أيُّ ذكرى، مهما كانت صغيرةً، تُذكِّر بأنّ الشيطان كان قد وضع قدميه هنا. حتى أنّ والدتي قامت بتعزيماتٍ لكي تأخُذَه «عيشةَ قنديشةَ» وتُعيدَه إلى الجحيم.

- ولكي تمسح تلك الساحرةُ آثارَهُ كلَّها أيضاً؟

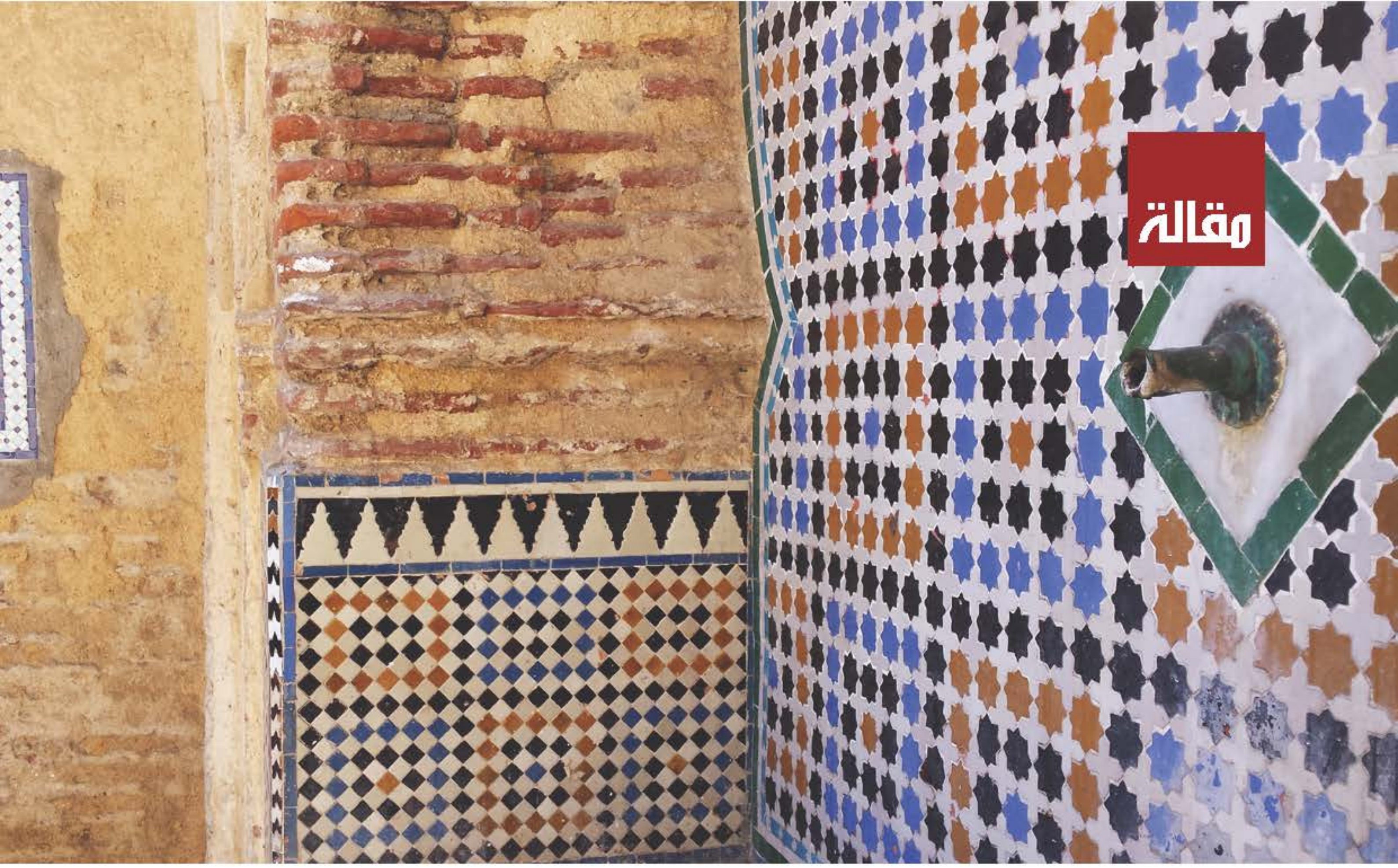
- وذلك أيضاً!

قبّلتْه ليلى في صلعته ثم عادت إلى المائدةَ.

هوامش:

* **هيتلر في طنجة:** عنوان النص الفائز بجائزة المقهى الإسباني للقصة القصيرة والتي تمّ الإعلان عن نتائجها مساء يوم الإثنين 29 يوليوز 2019 من طرف الجهةَ المنظمةَ. وتسرد القصةُ الفائزة تفاصيل عن احتلال منطقة طنجة الدولية من طرف جيوش الدكتاتور الإسباني فرانكو في يونيو 1940. أما بخصوص الجائزة فهي تستمدُّ اسمها من «المقهى الإسباني» العريق والذي يُعدُّ بؤرةَ عالم الأدب في العاصمةَ الإسبانيةَ مدريد والذي سيستكمل في العام المقبل 130 سنةً من الوجود.

** **خابيير بالينثويلا:** كاتب وصحفي إسباني من مواليد غرناطة عام 1954. اشتغل لمدة 30 سنةً في صحيفة إلبابيس كمدير مساعد وقبلها كمراسل لذات الصحيفة في الرباط وبيروت وباريس وواشنطن. وفي 2013 أسّس مجلةً شهريةً أسماها «مدادٌ حرّ». صدرت له تسعة كتب صحفية بالإضافة إلى ثلاث روايات كانت آخرها تحت عنوان «طنجاوية» والتي تتخذ من طنجة مسرحا لأحداثها. فاز بعدة جوائز منها جائزة الصحافة الخاصة في بلنسية سنة 2018 وكان آخرها جائزة المقهى الإسباني للقصة القصيرة لهذه السنة.



مقالة

العقل المغربي .. تطور وازدهار في حضارة الماء

■د. أحمد المريني

- تقديم

تظهر محطات عديدة من تاريخ المغرب انخراط المغاربة في حسن استعمال الماء واقتصاده، مبرزة بعض المعتقدات والصور البارزة المرتبطة بتدبيره. ومنذ العصور القديمة اهتم المغاربة في فترات تاريخية مختلفة، باستكشاف العيون ومد القنوات وجعلها حبسا، بهدف توزيع الماء عبر قنوات تنتهي إلى صهاريج صغيرة يعوض ماؤها بقدر الاستهلاك، لتزويد المعامل وبعض المرافق ذات الأولوية من منازل ومساجد.. فانعكس ذلك في بروز نهضة حضارية مغربية في مجال الماء وفي بلوغها درجات عليا من التقدم. كما أبرزت تطور العقل المغربي الذي استطاع أن يرقى بتدبير الماء نحو الأحسن، ويمنح القوة والإرادة للمغاربة للنهوض في مناحي حياتية كثيرة.

وأثناء استحضار موضوعية البحث العلمي في رصد تاريخ العقل المغربي، تعترض بعض الآراء التي تبخس من مكانة العقل المغربي سواء في موضوع تدبير الماء، أو في مواضيع أخرى، ومنها السطحية والتجزيء والتعميم والتبسيط والاختصار والتضليل، وغياب منطق التحري والبحث العلمي، في تناول عدد من الملفات التاريخية والمعالم الحضارية بالمغرب.

ينضاف إلى ذلك التشويه والتحقير في أثناء الغوص في طرح القضايا . كما يبرز غياب النفس الطويل للدارسين خلال البحث وتناول صفحات مشرقة من التاريخ الحضاري بالمغرب. ويفضل بعض الباحثين الارتكان إلى الوصفات الجاهزة، وعدم الالتزام بالقراءة الموضوعية في تناول تلك الصفحات، والاكتفاء بالكسل الفكري والارتماء في أحضان الوثوقية، وإن كانت تنعكس سلبا على نتائج البحث العلمي.

- الجامعة المغربية انشغال بتدبير الماء

تكشف صفحات من تاريخ المغرب، عن استمرارية رعاية الأوقاف للماء إلى حدود القرن العشرين. من خلال تدبير الماء الحبسي ومنح الأولوية للمساجد والسقايات العمومية والميضاءات والحمامات والمدارس، وتنظيم الفائض منه واستغلاله عن طريق الجزاء، أي الكراء. ويعكس «متحف محمد السادس لحضارة الماء بالمغرب»، الذي افتتح في 2016 آثار «العقل المغربي» انطلاقة للتعريف بالدور التاريخي للأوقاف في تدبير الماء، والتعريف بجوانب من التراث التشريعي والتفاوضي للمغاربة بخصوص الماء. ومن ثم تتكشف المقاربة المغربية الممتدة في القدم لفلسفة الماء وكل الحضارة المواكبة له على مدى تاريخ المغرب.

إلى ذلك يشغل موضوع الماء اهتمام الجامعة المغربية منذ سنوات عديدة، انطلاقا من كون البحث في الماء خلال الفترات التاريخية، لم يكن نوعا من الترف الفكري، كما جاء في كتاب «الماء في تاريخ المغرب» الصادر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق جامعة الحسن الثاني. حيث اوضح أن الدراسات الحالية لم تقدم كل الجوانب السياسية والإدارية والاجتماعية، وغيرها من المواضيع العامة، سواء على المستوى المغربي ككل أو على مستوى الجهات. والهدف من هذا الإصدار تسليط الضوء على علاقة الماء بالإحداث التي عرفها المغرب في الماضي وبحياة المغاربة، ونشاطهم الاقتصادي ودوره في تشكيل علاقاتهم الاجتماعية، وأنماط تفكيرهم والاختلافات الموجودة بين مناطق المغرب. انطلاقاً من موقع المغرب وظروفه المناخية التي تعطي للماء أهمية سواء في الحاضر أو الماضي.

هذا التطور الظاهر في ثقافة وحضارة الماء بالمغرب لم يأت من فراغ، وإنما يعكس تراكما ترسخ في الزمن والتاريخ المغربي في مكوناته ورؤاه وتمثلاته المختلفة. مما يعكس خبرات قديمة في طبعها وطبيعتها. ولابد هنا من الحديث عن رمزية الماء في المتخيل الشعبي اليهودي المغربي الذي يمتزج فيه التاريخي والأسطوري، وبين المعقول والخرافي، الشيء الذي انعكس على سلوكيات الفرد داخل الطقس الحياتي أو الديني اليهودي. وهذا يعني أن موضوع الطهارة، أو التطهر يشيران إلى مفهوم القيام بإزالة الخطايا والأمراض عن طريق استخدام الماء.

ينضاف إلى ذلك احتفالات الأعراس اليهودية، التي تبدأ فيها مراسيم الزواج الطقسي في بلاد المغرب بذهاب العروس إلى الحمام قبل الزواج، حيث يمثل ذلك شريعة رئيسية للطهارة. وبتتبع الثقافة الشعبية المغربية الأمازيغية يقف الملاحظ على نفس الطريقة في طقوسها المتعلقة بالزواج إذ ترش العروس بما العيون أو تستحم في النهر. بل إن الأعراف المغربية في الزواج لا تخرج عن تلك الظاهرة التي لا يزال معمول بها في كل المدن والقرى المغربية .. إلى الآن..

ومع انفتاحه على الصناعات الأوربية ورغبته في الاستفادة من أسباب التقدم والنمو. توجه المغرب لإرسال البعثات إلى الخارج، لاقتناء التجهيزات الأساسية بهدف تحديث الأساليب وجعلها في مستوى نمو الساكنة ورغبة السلاطين المغاربة في فترات سابقة. وقد مر هذا التحديث بثلاث مراحل، وهي تحديث الأساليب العتيقة، لإعادة ترميم وصيانة الخطارات في حملات واسعة النطاق، تنتهي بترصيف السواقي للتخفيض من نسبة الماء الضائع.

- تطوان تجربة تاريخية في تدبير الماء

من التجارب المتميزة في تاريخ تدبير الماء في المغرب، تلك التي عرفتها مدينة تطوان، أطلق عليها بماء السكوندو. وهي تجربة استأثرت باهتمام الكثير من الباحثين، ومن أبرزهم الباحث المتخصص في العمارة الإسلامية الدكتور خالد الرامي، الأستاذ بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، وقد ألف الباحث كتابا حول الموضوع، استحضر فيه امتداد وتطور الشبكة المائية في فترات تاريخية بتطوان، إلى أن وصلت أوجهها، راصدا مراحل انحصارها وتدهورها.

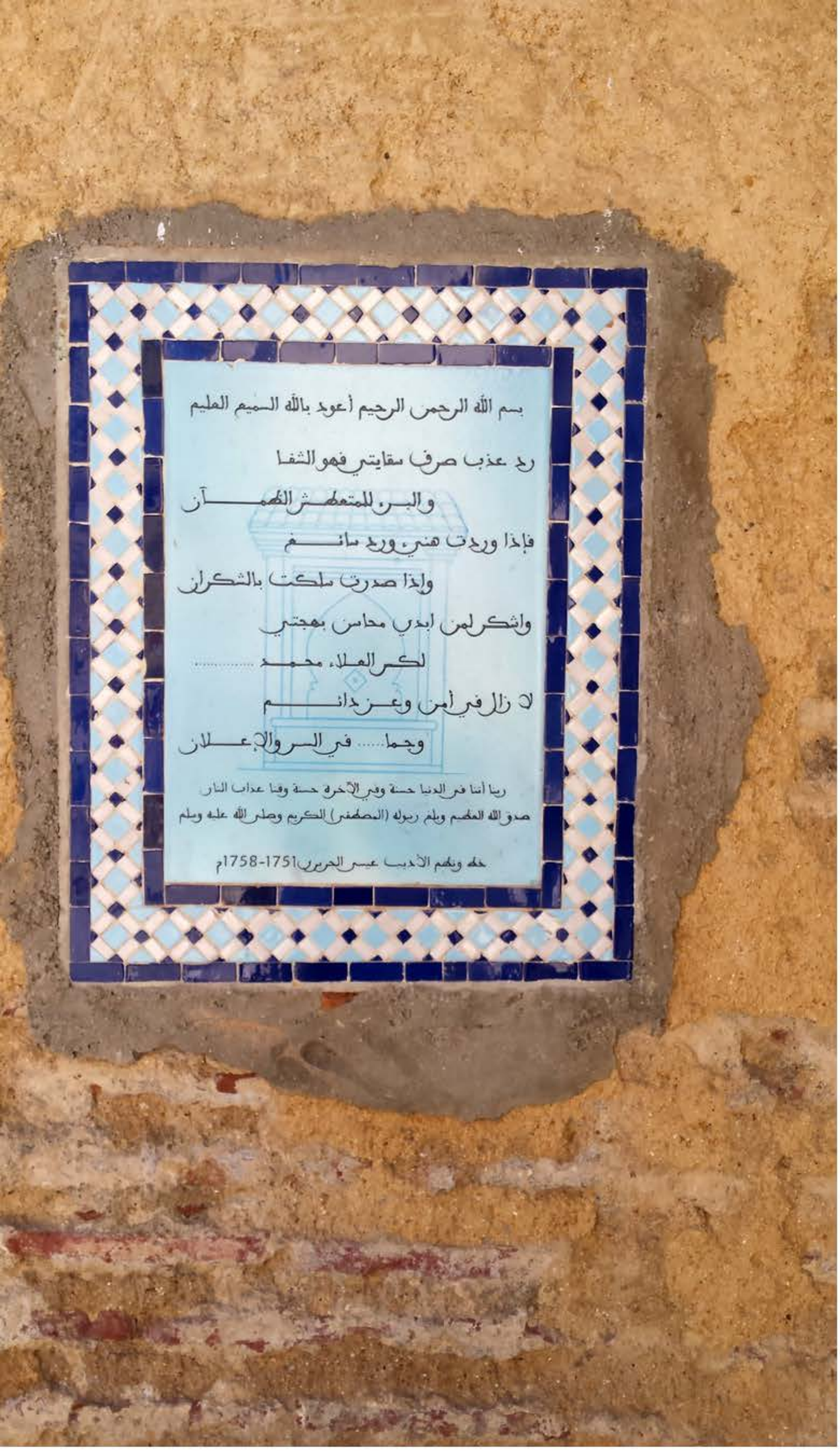
والكتاب يهدف سبر أغوار النظام المائي داخل المجال الحضري لمدينة تطوان، خلال الفترة المدروسة، في مستواه القانوني وأشكال تدبير الموارد المائية، ودراسة كيفية عمله من حيث الهندسة والتقنيات والمقاييس المستعملة في قسمة وتوزيع المياه.

ويناقش الكتاب العديد من القضايا المرتبطة بتدبير الموارد المائية. كالتدبير القانوني من خلال البحث في المرجعية القانونية للمعاملات المائية وآليات تنفيذها مع تقييم مدى فعاليتها. ثم يقف عند التدبير الاقتصادي، ويبحث في أنواع المعاملات المائية ذات الطابع الاقتصادي، كالاستثمار ودور الماء في تحريك عجلة الاقتصاد الحضري والتدبير الاجتماعي بالمدينة. متابعا من خلاله إمكانية إبراز استهلاك الماء كمؤشر ومرآة تعكس مستويات المعيشة داخل أسوار المدينة.

كما يعالج الكتاب الهندسة المتعلقة بتقنية التوزيع وامتداد الشبكة وتراجعها، والمقاييس المعتمدة في القسمة والتوزيع التي توفرت بمدينة تطوان؛ منذ إعادة بنائها

في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي على نظام أصيل لتوزيع الماء عرف لاحقا باسم السكوندو. وإن كانت المصادر التاريخية التي كتبت في الموضوع قبل الحماية لم تعثر على أثر للكلمة بحسب الباحث. الذي سجل غياب الوثائق والرسوم والتحولات الحبسية التي اهتمت بقضية الماء وتقسيمه وجزائه، مع تباين كبير في التفسيرات المتعلقة بالدراسات الحديثة.

وينقل الدكتور الرامي عن الباحثة «آمنة اللوه» في مقال لها بمجلة الأكاديمية العدد 15، أن السكوندو ترجمة للكلمة بالإسبانية وهي اسم لعائلة أندلسية موركسية نزحت إلى تطوان، وأنه أخذ اسمه من مخططه ومهندسه «segundo» غير أن الباحثة لم تقدم دليلا على ذلك، كما يعلق الباحث.



- خلاصة

تكشف المصادر التاريخية أن المغرب يحتفظ بنصوص قديمة عن التدبير المعقلن للماء من طرف المغاربة، جعلته يحتل مكانة متميزة في التراث الثقافي المغربي، بعد أن ارتبط بمجموعة من الشعائر والطقوس التقليدية وبالاعتبارات الدينية والسياسية .. فبسبب أزمة شح المياه وحدة التغيرات المناخية جعلت المغاربة في أوقات مختلفة يعملون على تثمينها واستدامتها بشكل عقلاني.

وهذا ما جعل الوعي المجتمعي يعرف عدة تحولات ارتبطت بأهمية الموروث المائي، ودوره في هيكلة المجال وتنظيم المجتمع المغربي في تدبير الماء، عبر فترات من تاريخ المغرب، من خلال تدبيره وفقا لمجموعة من الضوابط المؤسساتية التقليدية المتجذرة في التاريخ المغربي.

وتخلص هذه الدراسة، في إسهام العقل المغربي في إبراز أهمية التراث المائي كرصيد اجتماعي واقتصادي وروحي وسياسي. فقد شهد راهنية كبيرة في إدراك دوره في استقرار القبائل والمجموعات البشرية على مر التاريخ المغربي. ومن الخلاصات الأخرى، اعتبار الماء كعنصر جوهري في التنمية الاقتصادية، ومدى تكيفه مع الظروف البيئية المتغيرة في فترات متلاحقة من تاريخ المغرب.

وفي أثناء ذلك، يمكن الجزم بأن المغاربة أنتجوا عقلا خالصا، جمع بين الفكر الإنساني والفكر المسلم، هذه الخصوصية مكنت المغاربة من استثناء تاريخي لا يمكن تحقيره ، كما جرت العادة في بعض الكتابات الاستشراقية والمغربية المتشبعة بفكر حداثي، في محاولة للقفز على الكثير من المحطات المضيئة في صفحات عديدة منه، وأبرز خاصية للمشترك المغربي تكونه من روافد مختلفة منحته الغنى والقوة والأفق الإنساني البعيد. لكنه لم يبتعد عن الهوية المغربية المسلمة التي لم تختلف مع البعد الإنساني العالمي، وخير مثال موضوع تدبير الماء ...

وشكلت بداية القرن العشرين مناسبة لتبخيس القيمة التاريخية لحضارة المغرب في شتى المجلات. فتعرضت صفحاته للتحقير ونسيت في ثنايا الصراع الفكري والتجاذبات بين مختلف الحساسية الفكرية في المغارب، أو من طرف الأجانب الذين تعودوا على النيل من تاريخ العقل المغربي، وإلصاق التهم به، للتغطية على ما أنتجه من أفكار قوية. وهذا الحيز الثقافة قصيرة لما أنتجه العقل المغربي الذي عاش منعطفا وتهديدا حقيقيا منذ أمد بعيد.

في الوطن... الوطنية... المواطنية

بيت الحكمة

■ أحمد القصوار

أصدر الباحث اللبناني الكبير ناصيف نصار كتابا هاما «في التربية والسياسة» (دار الطليعة، ط2، بيروت، 2005). ويحمل الكتاب عنوانا فرعيا في شكل سؤال إشكالي: متى يصير الفرد في الدول العربية مواطنا؟. وقد استوقفني حرصه الشديد على التمييز بين جملة من المفاهيم/المصطلحات المتقاربة وشبه المتداخلة: المواطن، المواطنة، التربية الوطنية، التربية المواطنية، الوطنية، المواطنة. ونظرا لأهمية الموضوع، لا بأس من الاستئناس بما جاء في الكتاب، تدقيقا للمفاهيم المتداولة في الحقلين السياسي والإعلامي..

المواطن.. المواطنة.. الوطن

يعرف المواطن بوصفه الإنسان الذي يستقر في بقعة أرضية معينة وينتسب إليها. من ثمة، تظهر الحقيقة الأولى للمواطن في شكل علاقة بأرض معينة، بحيث تتميز كعلاقة ثنائية بالاستمرار والديناميكية. ويميز نصار بين نوعين من التوطن: الأول هو المواطنة وأساسها الموطن، والثاني هو المواطنية، وأساسها الوطن. ذلك أن «الموطن بالنسبة إلى الفرد هو مكان ولادته ونشأته أو مكان استقراره، ويشتمل على مستويات من المنزل إلى الحي أو القرية أو المدينة أو الناحية أو المنطقة... والوطن بالنسبة إلى الجماعة هو تلك القطعة من الكرة الأرضية التي تخصها دون غيرها و يشعر أفراد الجماعة بالانتساب إليها من خلال انتمائهم إلى الجماعة نفسها». ويستدرك نصار قائلا إن هذا التمييز ليس جامدا ولا قاطعا، إذ إن «خصائص المواطنة ومستلزماتها تتداخل مع خصائص المواطنية ومستلزماتها».

الوطنية.. المواطنية

عند التمييز بين الوطنية والمواطنية، يؤكد نصار أن الوطنية «ظاهرة نفسية اجتماعية مركبة قوامها حب الوطن، أرضا وأهلا، والسعي إلى خدمة مصالحه». من ثمة، فهي ظاهرة «نفسية فردية وجماعية تدور على التعلق بالجماعة الوطنية وأرضها ومصلحتها وتراثها والاندماج في مصيرها». أما المواطنية، فهي ظاهرة مركبة «محورها الفرد من حيث هو عضو مشارك في الجماعة الوطنية وفي الدولة التي هي دولتها، ومن حيث هو بهذه الصفة خاضع لنظام محدد من الحقوق والواجبات».

ويخلص الباحث إلى أن الوطنية والمواطنية وجهان متباينان من وجوه الارتباط بالجماعة الوطنية ووجودها السياسي. الأول كثير التعقيد والإشكال والثاني يتميز بطابعه السياسي والحقوقي.

التربية الوطنية...التربية المواطنية

يذهب الباحث إلى أن التربية الوطنية في المفهوم الشائع هي التربية التي تعنى بتنمية الشعور الوطني وحب الوطن والاعتزاز به، وبتغذية الولاء الوطني في نفوس أفراد الجماعة الوطنية وفئاتها. كما تحمل معنى واسعا شاملا، ما دامت تدل «على التربية التي تتم على مستوى الوطن بإشراف الدولة الوطنية، حيث توجد وتشمل كل النشاطات التربوية والتعليمية، وتتفاعل مع ظروف الوطن وحاجاته وتراثه وتطلعاته وأنظمته، وتحمل معنى وسطا حيث تدل على مجموعة من مواد ونشاطات من شأنها أن تغذي الوعي الوطني والالتزام الوطني والعمل الوطني بطبيعة مضمونها».

أما التربية المواطنية فموضوعها هو تشكيل المواطن وتنميته انطلاقا من تصور فلسفي معين لماهية المواطن ومن واقع التجربة في حياة الجماعة الوطنية ووجودها السياسي.

ويخلص نصار إلى انه يمكن النظر للتربية المواطنية كركن أساسي في نظام التربية الوطنية العام، إلا أنها تتميز بموضوعها الذي يتمثل في تنشئة الفرد من حيث هو فرد عضو بالفعل في دولة وطنية، ومن حيث هو بهذه الصفة داخل في نظام محدد من الواجبات والحقوق.

ويؤكد نصار أن فلسفة المواطنية لا تقبل قسمة البشر إلى حاكمين أسياد ومحكومين عبيد، مهما كان شكل العبودية، ولا تقبل أن يمتد أي معنى من معاني العبودية إلى الإنسان. كما ترفض أن يقوم نظام العلاقات الأساسية في الجسم السياسي على علاقة المالك والمملوك أو على علاقة الراعي والرعية. ويؤكد على وجوب التركيز على أن «المواطن ليس الإنسان بصفته مؤمنا. فالإيمان تجربة روحية أو فكرية ذاتية تتخذ أشكالا موضوعية عندما تتحول إلى عقيدة وسلوك ونظام، وبما انه تجربة شخصية ذاتية، فهو من الأمور التي لا تفرض مضمونها على افهام الناس وأفئدتهم فرضا».

كما يشدد على ضرورة النضال من اجل اعتبار «المواطن ليس في ماهيته الإنسان المؤمن، والشعب ليس في ماهيته جماعة مومنين»، وذلك ضد الدعوات الدينية التوتاليتارية المتجددة وضد الإيديولوجيات الدنيوية التوتايتارية التي تنفي التمييز بين المواطن والمؤمن. من ثمة، تبرز أهمية التربية المواطنية التي هي تربية على المواطنية و تربية في المواطنية: «إنها عملية شاقة ومتواصلة، إذ ينبغي السعي باستمرار إلى تكوين المواطن وتنمية وعيه بنظام حقوقه وواجباته وترسيخ سلوكه وتطوير مستوى مشاركته في حياة جماعة المواطنين التي ينتمي إليها».

■ د. امحمد امحور

السرد التاريخي في رواية «اتليتماس» للكاتب محمد بودشيش

تقديم

دأبت الرواية العربية على اقتباس مادتها الحكائية والسردية من الأحداث التاريخية الكبرى، التي شكلت مادة دسمة للروائيين، حيث عملوا على ربط هذه الأحداث بالتخييل المعقلن.

وقد تحول السرد في كثير من الأحيان إلى انعكاس تاريخي لحياة المجتمعات، وهنا لابد من استحضار تلك العلاقة الخفية بين السرد الروائي الذي ينطلق من ضوابط شكلية وفنية مضبوطة، وبين التسجيل الكرونولوجي للأحداث. وتجدر الإشارة إلى أن السرد التاريخي في الرواية لا علاقة له بالمنهج التاريخي الذي يعتمده المؤرخ في تدوين ما يعتبره حقائق تاريخية.

أما الرواية العربية الجديدة، فقد أصبحت تنهل من المادة التاريخية الجاهزة لتبني محكياتها الكبرى، وتكسر نمطية الأنواع السردية التي تسعى إلى أن تصير نظرية نقدية كاملة الأركان. وتندرج رواية «تلايتماس» موضوع هذا المقال، في خانة الروايات العربية الجديدة التي ازدهرت في بداية القرن العشرين، ذلك أن مؤلفها محمد بودشيش، الكاتب المغربي، سعى إلى تأكيد الميثاق السردي في الكتابة الروائية.

رواية اتلايتماس

خاض الكاتب محمد بودشيش غمار الكتابة من خلال عدة إصدارات، أهمها (رسائل من نزيل عرس بآيت سعيد) (2012) في الانتروبولوجيا والثقافة الشعبية، ومجموعتين قصصيتين: أزهار وأشواك (2013)، والأسماء تتشابه (2014)، وأصدر روايته «اتلايتماس» عن مكتبة الطالب بوجدة عام 2016م. التي قدم لها الدكتور عيسى الداودي بلغة نقدية باذخة.

في الصفحة الأولى يطالعنا إهداء الكاتب، الذي يقدم روايته إلى قريته الريفية «أمجاو»، الأرض التي ضم ثراها رمس اتلايتماس ما يعني أن الشخصية المحورية في هذه الرواية هي شخصية واقعية من لحم ودم وأحلام وأشواق واستيهامات.

أمجاو فضاء روائي واقع فيزيقي محسوس يتفاعل مع شخوص نزحوا إلى هذا الفضاء من جهة كما يتفاعل مع شخوص منح لها السارد مساحات شاسعة للبوح بشجون الرحيل وإكراهات العودة إلى البلدة من جهة ثانية وان يهدي المؤلف هذه الرواية إلى روح اتلايتماس وإلى حفدتها المقربين نبيل، ليكا، سامية، امين، رميساء ومصطفى، يعني ذلك ان الرواية يتحكم فيها السرد التاريخي العميق والرصين.

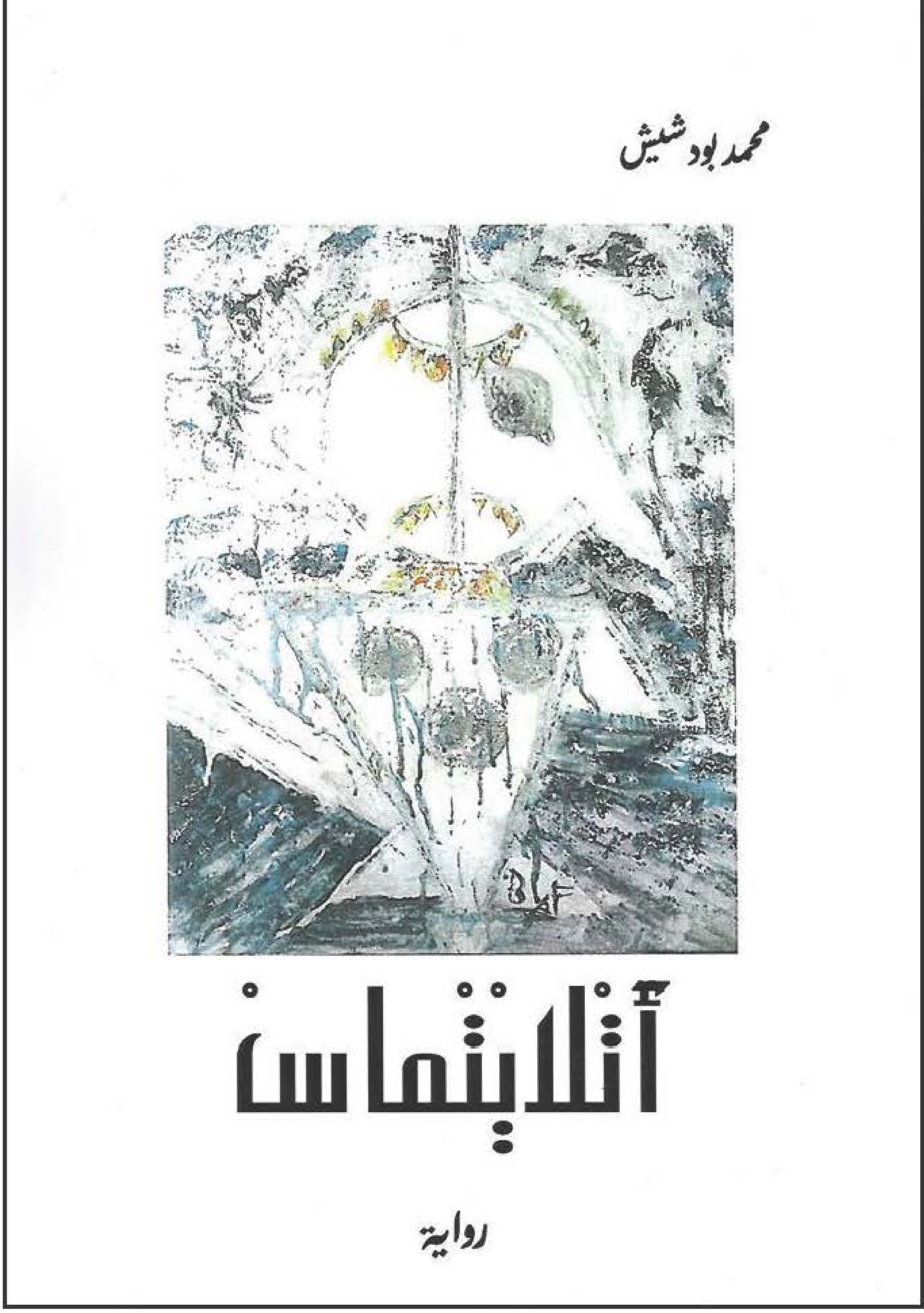
رصد الأحداث

المتن الحكائي لهذه الرواية يتألف من ثلاثة فصول تختزل رغبة السارد في الحكي المسترسل بهدف رصد الأحداث التاريخية المتصلة لمنطقة آيت سعيد و تحديدا قبيلة أمجاو محتد المؤلف والسارد سيان فالقارئ الفطن يصعب عليه أن يحدد صوت هذه الرواية هل هو للمؤلف المؤرخ ام السارد العليم فكلاهما يمتلكان معرفة تاريخية تمت إلى الواقع بأواصر عميقة وان كانت تجنح أحيانا أخرى إلى عقلنة المتخيل معضدا مشاعر الشخصيات ومعاناتها النفسية والاجتماعية.

ومن هذا المنطلق انخرط المؤلف السارد بكل عفوية وتلقائية في نقل الأحداث كما وقعت في أزمنة وأمكنة تؤثث الفضاء الإطار/أمجاو باعتباره منبعا ثريا للسرد والحكي والوصف وتبئير الحوارات والمنولوجات، وما زاد هذه الأحداث رونقا وبهاء هو تعالقها الممكن مع فضاء باريكو باعتباره فضاء روائيا واسعا يستقطب الوافدين من الريف العميق أو فضاء الضفة الأخرى اسبانيا التي تربطها بالريف علاقات تاريخية قائمة على الحرب والتعايش أحيانا أخرى. ومن ثمة فان الرواية تمتح من الأحداث التاريخية الواقعية وهذا ما يستشف على الأقل من ذلك الحوار المتخيل الذي دار بين الشخصيتين حدو وميمون والممتد على صفحات تترى (من ص27 إلى ص32).

الموروث الشعري

إن الشعر الأمازيغي الذي يستشهد به المؤلف/السارد هو في حقيقة الأمر احتفاء بالموروث الشعري الأمازيغي الذي يؤثث فضاءات لا حصر لها فالسارد قد كشف عن الدور الهام والحيوي الذي يصطلح به صوت الشعر في لملمة جراحات الإنسان الريفي والذي كان يجد فيه ذاته للبوح بمعاناته وهمومه وأشواقه وأفراحه وأتراحه. وحتى حينما كان يرغب الآخر (المستعمر الفرنسي) في التأثير في فئة واسعة من أبناء منطقة الريف، فانه كان يستعين بشعراء المنطقة، الذين كانوا ينتدبون شاعرا فحلا كان يطلق عليه آنئذ البراح، وغالبا ما كانت تتمتع هذه الشخصية



الفنية بصوت شعري دال وجهور.

وقد لخصت الصفحة (49) من هذه الرواية هذا الاهتمام البالغ بهذا المكون الذي أبدع في النفاذ إلى أعماق الشخوص وجعلها تعبر عن خوالجها وتوريطها في اختزال الأشواق والمشاعر بشكل نقيق وبارع في الصفحة الواحدة والخمسين حيث يستشهد البراح على لسان السارد بمقطوعة شعرية أمازيغية تترجم بشكل لافت ما فعلته الحرب الأهلية في صفوف أهل منطقة آيت سعيد المجاهدة وتصف كذلك معاناة الجندية وما تنطوي عليه من جزئيات ودقائق عبرت عنها شخصيات الرواية على لسان السارد.

والجميل هو ان هذه الشخصيات الريفية تخفت في أسماء أمازيغية عريقة وأصيلة وهي تنظم الشعر من وراء حجاب صونا لتقاليد المنطقة وطقوسها لان المؤلف لا يريد لفضاءات الرواية ان تنغلق على نفسها بل انه يحرص كل الحرص على بناء معمارية هذا النص السردي بانفتاحه على تغوم ثقافة الآخر وهذا ما تجاهلته الدراسات النقدية للثقافة الشفاهية الأمازيغية التي كانت تنسب أشعار هذه الحقبة الزمنية من تاريخ الثقافة المغربية إلى مؤلفين مجهولين، لكن الرواية، على لسان هذه الشخوص السالفة الذكر، نسبت بشكل صريح هذه الأشعار إلى المخيال الجمعي، أو الذاكرة الجماعية لمنطقة آيت سعيذ، وقد تعمد السارد ذكر هذه الأسماء حماية لهذه الذاكرة من الاندثار والتلاشي (رالا ثحدوت، رالا فطوش، رالا ميمونت، لويزا، منوش..) واللائحة طويلة.

وهذا يعني، من منظور تاريخي، أن رواية اتلايتماس اعتمدت التوثيق الدقيق للأحداث، واحتفت بالشعر الأمازيغي الريفي، المندغم إلى حد التماهي مع الفضاء الروائي. وأحب أن أقف عند هذا المقطع السردي الدال على هذا التوثيق والاندغام: «ان كل حرب ثمنها الموت من اجل الحرية والعيش الكريم، أما هاته الحرب فكانت من أجل إطعام أفواه.» (ص60)، والمقطوعات الشعرية الأمازيغية الريفية التي تعضد هذا المقول السردي متنوعة في هذا المتن الحكائي الباذخ (ص55-54-51...)، ومن ثمة فان السارد لا يكتفي بنقد الواقع، بل انه يقدم نقدا صريحا لظواهر اجتماعية تتعالق مع أحداث تاريخية في تقاطعاتها الممكنة بلغة السرد الماتحة من الواقع الكائن.

حبكة قوية

إن السارد في هذه التعالقات والتقاطعات اختار ان يكون ساردا عليما له قدرة فائقة على استشراف عوالم حكائية مؤثثة بالعادات والتقاليد المميزة لمنطقة آيت سعيذ في المواسم الفلاحية (الحرث-الحصاد-الدرس...) وفي مواسم الخطوبة والأعراس وفي الولائم عموما وينفذ عميقا في الأبعاد النفسية للشخوص خاصة في الفصل الثالث حيث يبئر تفاصيل الهجرة السرية وما تنطوي عليها من هموم وأحزان وأحلام وأشواق واستيهامات.

إن القارئ سيقرأ الرواية قراءة عاشقة في بداية الأمر، ثم سيعقد بعد ذلك ألفة مع المتن الحكائي، باعتباره نصا روائيا محبوكا بعناية فائقة لا يقبل التجزيء والتقسيم. فكل مقطع سردي يحفل بمواطن العقل والوجدان التي لها صلة بالذاكرة الجماعية خاصة في الفصل الثاني حيث يستعرض السارد معاناة الفلاحين بأمجاو مع المستعمر الذي استولى على الأراضي الفلاحية واستغلها أبشع الاستغلال. فلم يجد المجاهدون آنئذ إلا وسيلة الانتقام بنهج أسلوب حرق المزروعات باعتبارها وسيلة متاحة للمقاومة والصمود والدفاع عن الأرض والوطن، الشيء الذي جر على شخوص الرواية محاكمات جائرة، أدانتها رواية اتلايتماس، وكشفت عن الوجه البائس للمستعمر الغاشم.

ان الرواية تنقل وقائع وأحداث وتعت زمن الاستعمار وتتفاعل مع عوالم تخييلية لشخصيات تعبر عن أعماقها والمكبوت داخلها. إنها رواية تتيح للقارئ أن ينخرط في تشكيل عوالمها وملء بياضاتها وفراغاتها خاصة وانه سيدخل عالمها وهو مزود بذخيرة فكرية أمازيغية تنهل من معين الثقافة الشعبية بكل تفاصيلها وجزئياتها بدءا بألعاب الأطفال مرورا بالتقاليد والعادات والطقوس التي تشتهر بها المنطقة والتي

تجد سندها في الموروث الشعبي بأهازيجه وأغانيه الأمازيغية التي تنطلق من الأشعار المحلية والأساطير والحكايات الشعبية.
ثم إن السرد في تعالقه بالوصف الدقيق للأزمنة والأمكنة وملامح الشخوص وكذا الحوارات والمنولوجات وتقنية الاسترجاع والاستباق والزمن النفسي المؤزم لوضعيات القوى الفاعلة كسر الزمن التاريخي الكرونولوجي لهذه الرواية ووسمها بطابع الإثارة والتشويق. وان يلجا السارد العليم إلى التهجين اللغوي والأسلبة من خلال المزج بين اللغات (العربية/ الأمازيغية/الاسبانية/الفرنسية) فماذا يعني ان عالم الرواية قد اندغم في شؤون القرية وشجونها، اذ يصعب في كثير من الأحيان أن نميز بين العالم التخيلي والعالم الواقعي، فكلاهما ينفتحان على العصر الحديث بكل تجلياته، أي ان الرواية قد استفادت بشكل أو بآخر من الحضارة الغربية والعمران واللباس وطريقة الأكل من غير أن يؤثر ذلك على العادات والتقاليد والمواسم الاجتماعية والدينية والمناسبات الخاصة. وقد سخر المؤلف كل طاقاته الإبداعية والتعبيرية والتخييلية لتجريب إمكانات سردية وحكائية تنهل مما هو محلي القابل للتداول والانتشار والمنفتح على الآخر المتعدد. وهذا يعني أن الإنسان في منطقة الريف كان يتعايش في أزمنة وأمكنة مختلفة. ووسيلته في ذلك هي الهجرة بكل تنويعاتها وألوانها. وما إرغام أبناء الريف على المشاركة في الحرب الأهلية الاسبانية إلا ملمح من ملامح هذه التنويعات التي تستهجنها الرواية وتدينها والأكثر من ذلك فهي تدين كل أشكال الهجرة التي فرضت على الإنسان الريفي في العصر الحديث عصر انسداد الآفاق في السنوات العجاف.

رواية تاريخية

لا غرو إن صنفنا رواية «اثلايثماس» في خانة الروايات التاريخية التوثيقية، التي تتقاطع فيها السيرة الذاتية بالسيرة الغيرية، وإن كانت قد استفادت بشكل ضمني من تراكمات سردية وحكائية موغلة في القدم، ومنفتحة على العصر الحديث بشكل بارز وواضح، ومن ثمة فهي تحتفي بالعجائبي والغرائبي في تعالقه الممكن مع واقع القرية البئيس والكئيب.
إنها رواية ترصد عن سبق إصرار سلسلة من الأحداث التي ترسخت في ذهن السارد وتطوعها لاستشراف وقائع ممكنة عبر تجاوز الوعي الشقي.
ومن هذا المنطلق فان هذا المتن الروائي يعيش على فائض المعنى ويمكن ان يتولد عنه محكيات صغرى فكل فصل يمكن أن يتطور في اتجاه انبثاق رواية جديدة أكثر تخييلا، وأكثر استشرافا للمستقبل. ونستحضر هنا بعض شخوص الرواية التي تعبر عن تجربة عميقة تختزل نظرتها

إلى الوجود وفلسفتها في الحياة وقضاياها. هذه الرواية تستضمر انطولوجية إنسانية تتماهى وقضايا العصر وأسئلة الرواية في العصر الحديث.
انها رواية تختزل أجيالا من السرد أو بالأحرى أجيالا من الهجرة وبالتالي فهي تتعايش مع أجيال روائية من غير ان تفقد جذتها وطرائفها وطلاوتها الحكائية والسردية وعموما فان قريحة المؤلف/ السارد قد تفتحت عن نص روائي محبوك بلغة روائية طبيعية انعشت الذاكرة الجماعية في قبيلة آيت سعيد المتاخمة لجبال الريف الجميلة والبهية والتواقة دوما إلى الاحتفاء بسحر الكلمة الروائية بينبوع المحبة في الوجود الإنساني.

فضاءات

■عبد الغني فوزي

المربعات الصغيرة ذات الأسئلة الكبيرة

تصنف الكثير من المقالات الصغيرة طينتها، ضمن خانة العمود الصحفي الذي أصبح يفرض نفسه اليوم في وسائل الاتصال والتواصل العامة؛ وبالأخص ضمن الإعلام المكتوب. وهو ما يقتضي، التأمل في هذا النوع الذي ينهض على خصائص تشكيلية تختلف في التوظيف والبناء. وبالتالي، فكتابة العمود أو المقال لا تتأتى لأي، على الرغم من طغيان مساحات الأعمدة الصحفية المفتقرة للدعائم اللغوية والثقافية. الشيء الذي يثبت الفقر المدقع في المداخل الضرورية لهذا النوع من الكتابة. ومنها بالأساس الوعي المتعدد بالثقافة والتاريخ والسياسة للأمة التي ينتمي إليها الكاتب ضمن الرياح الصاخبة والجارفة للحضارة الإنسانية. وفي المقابل، فكثيرة هي الأعمدة الجميلة في الصحف والدوريات العربية التي تبرهن على الأسلوب المتماسك من خلال لغة سليمة، عذبة المفردات تمتد من بلاغة العنوان، لجذب القارىء؛ إلى تمهيد للفكرة عبر مقدمة مختصرة صقيلة؛ فالرأي من خلال جدل ومحاورة تطلق رسائل في كل الاتجاهات. ثم الانتهاء لخلاصة منطقية، يؤكد فيها الكاتب على أفكار مفاتيح تبقى راسخة ومجلجلة كما الأجراس. هنا، يمكن القول إن العمود يقدم مادة للتفكير، تستوجب تفاعل القارىء، قصد الانخراط في الرصد، ضمن أفق من الاختلاف والحوار المتبادل.

وغير خاف، أن العمود مقال قصير، يتصف بالتكثيف الدلالي واللغوي، طبعا يختلف ذلك في الأسلوب والطريقة من كاتب لآخر، تبعا للخبرة وشبكة المعرفة، هذا فضلا عن الإلمام بناصية النوع الذي نكتب ضمنه وبه أي تقنيات التحرير الصحفي في اللغة والأسلوب. وهذا يحيلنا بقوة الذاكرة على أعمدة كتاب عرب كمصطفى أمين وعموده «فكرة»، وأنيس منصور و«مواقف»، إضافة إلى صالح منتصر وعموده «مجرد رأي» وآخرين ... ويمتد الأمر إلى كتاب يطرقون مسامعنا ويقتحون أبصارنا اليوم بالشيق من الكلام والحكيم من الصياغة حول قضايا العصر وإشكالاته العديدة كمحمد برادة وأدونيس وسيف المري وأمجد ناصر، وصلاح بوسريف، ونوري الجراح ... وهو ما يثبت بالملموس أهمية العمود على الصعيد الإعلامي والصحفي، نظرا لثراء النص المتشابك والمضغوط في كتابته وتأليفه. ولا يمكن كتابة هذا النوع، من فراغ وعلى ضحالة. في المقابل، يضع ذلك الكاتب أمام مسؤولية جسيمة في اختيار الفكرة وتقديمها عبر حلة ذات خصائص وأهداف. لأن العمود يسعى إلى التوجه إلى القارىء أساسا بمختلف شرائحه وجذبه كمنصت ومتابع لما يعتمل في محيطه المحلي والدولي. لكن، بلغة «ثالثة» إن صح التعبير تجنح للإيضاح دون السقوط في التقريرية الفجة التي تقتل بلاغة الإمتاع التي تحمل داخلها إقناعا ما.

من جهة أخرى، فالمقال كان دائما ماثلا في تلك الشرارات المختصرة التي تمنح حيوية داخل الثقافة وتفكير الأمة في قضاياها. من هنا، يمكن استحضار أدب الرسائل في تراثنا الأدبي مع ابن المقفع والجاحظ في مقالاته الساخرة التي تدرج على اليومي، فتلونه في سخرية نفاذة؛ ومع أبي حيان التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة» في نتف موحية بلغة شائقة ورائقة. وفي نفس الآن، فالمقال تطور في شكله وتشكيله مع ظهور الصحافة بالغرب في القرن السادس عشر، ثم انتقل إلى الأمة العربية في أواخر القرن التاسع عشر بفعل الاحتكاك الثقافي.

يشخص كاتب العمود المفارقات عبر مقال موضوعي، ينصب بالأساس على الموضوع الذي يتمثل أساسا في فكرة واحدة ، يقوم الكاتب بفحصها وتقليبها من زوايا مختلفة، تبعا للوضعية والسياق التاريخي والاجتماعي.. في هذا الصدد، يورد صاحب هذه المساحات معلومات تفسر وتخبر، لامتلاك حواشي حول الفكرة الصميم في كل مقال. بهذا فالكاتب، لا يختفي أو يتخفى، ولكنه يعلق ويصف عن حرقة، لأن الفكرة لماحة لقضية أو مسألة جوهرية ومصيرية. وفي هذا الشأن، تكون هذه المقالات كدعوة صريحة للتأمل، في تأسيس لفضيلة الحوار والنقد المفتقدة على أكثر من صعيد في الحياة العربية. وتكون الثقافة هي الخاسر الأكبر، لأنها تفقد قيمها الأصلية والأصيلة وتدخل إلى معمعان الرائج والسائد، هنا يمكن الحديث عن أشباه المثقفين والمبدعين.

تسعى الأعمدة بهذا الكل المتآلف إلى لفت نظر القارىء إلى محيطه وفتح أبصاره على المفارقات، من خلال عرض ومناقشة تستحضر الأهم وتتفادى الجدل العقيم مع آراء لا أفق لها. لهذا، قد تذهب هذه الأعمدة إلى الصميم، قصد وضع مادة للتأمل والحث عن حلول آنية ولو من خلال عتبات العناوين.

أعطيت الوجه اللامع للعمود، لهذا ينبغي الاعتراف بكفاءات معرفية وثقافية جميلة. لكن الكثير من هذه الأعمدة التي تملأ الساحة الآن تنط دون ثقافة، ودون عدة، في غياب لجماليات العمود، قصد التأسيس للاطلالة مخصوصة على العالم. فيطغى الكلام الإنشائي دون تشكيل وأفق ..

بناء على ذلك، أكتب العمود / المقال ضمن هذا الرهان الجمالي والدلالي. وهو بهذا الصنيع امتداد لتجربتي الشعرية والأدبية. ولكم واسع النظر.

نجيب العوفي

(صيف جليدي)
محْفل السّرد والكتابة

حين أطل علينا عبد الإله بلقزيز منذ قرابة ستّ سنوات برائعته (رائحة المكان) اكتشفنا فيه مبدعا مفتونا بالسرد مسكونا بالإحساس الجملي باللغة والأشياء. اكتشفنا فيه خامة قصصية وروائية من طراز رفيع. وكأن المبدع فيه كان راقدا في بيَات شتوي طويل، حتى استوفى بيَاته واسْتكمل عُدّته فأذن صُبْحه بالافْترار.

وها هي ذي روايته الباذخة الأنيقة (صيف جليدي) آية على هذا الحراك الإبداعي - الروائي الجميل الذي جاءه على ريْث ومهَل، وجاءنا كالطبق الشهي الناضج فوق نار هادئة.

وللإشارة الأولية الجديرة بالذكر، فقد أصبحت الرواية بشكل خاص، قِبْلة لأنظار المبدعين والكتّاب المغاربة ومهْوى أقلامهم ونفوسهم، حتى الباحثين والمفكرين منهم. وعبد الإله بلقزيز واحد من هؤلاء.

إنه إذن سحر الرواية الذي يسمح بنفْض المكنون والمخزون والغوْص في أصقاع المسكوت عنه و اللاّمفكر فيه.

ورواية (صيف جليدي) على وجه التحديد، تعْزف بحرارة ومهارة على هذه الأوتار الساخنة الحساسة.

إنها بعبارة، رواية ساخنة بأحداثها وشخوصها وأزْمنتها وأمكنتها ولغتها وأسلوبها. طافحة، كما نقرأ في مستهلّها، (بالكمّ الهائل من الخواطر والخيالات والأحلام والكوابيس والكلام الافتراضي الداخلي الذي لا ينتهي) ص 9.

ولعل هذه الحَشْدية الروائية الساخنة، هي التي حدَتْ بالكاتب إلى أن يصدّر روايته بذلك التنبيه الشهير (جميع الشخصيات الواردة في هذه الرواية هي من نسج الخيال ولا تمتّ للواقع بصلة، وأي تشابه في الأسماء أو الأحداث هو صدفة ليس إلا ...)

لكن هذا التنبيه الذي صار من المسكوكات Les clichées أصبح في كثير من الحالات الروائية، مؤشّرا ودليلا على انْغراس الرواية في حمْأة الواقع، ونُزوعها عن قوس الواقعية.

ورواية (صيف جليدي) مُوغلة في الواقع، نازعة عن الواقعية. مع احْتساب البهارات الخيالية الجميلة التي يتقن بلقزيز طبيخها.

ولا بد لكلّ واقع من لمسة خيال، حتى تستوي الرواية. كما هو الشأن في (صيف جليدي).

فما حكاية هذا الطّباق المثير في العنوان، صيف وجليد؟!

إنه عنوان يريده الكاتب جامعا مانعا لأحداث وفواجع الصيف الساخن الذي اعتُقل فيه بطل الرواية علي الزهراوي، والذي صار جرّاء هذه الأحداث والفواجع صيفا جليديا، على فيه المرائر.

إنه الصيف الذي شهد أحداث انتفاضة الدار البيضاء في 21 يونيه 1981، وما تخلّلها وأعقبها من حملة اعتقالات شرسة طالت عديدا من مناضلي الاتحاد الاشتراكي والكونفدرالية الديمقراطية للشغل. وكان علي الزهراوي المراكشي الجامعي والموظف حديثا في أحد فروع البنك الشعبي بالقنيطرة، أحد هؤلاء الذي شملهم الاعتقال وحُوكم لسنتين.

عن هذا الصيف الجليدي وما تلاه .. نقرأ على لسان سميرة الأخت الصغرى لعلي /

- [.. غير أن حزني في تلك الأيام من صيف العام 1981 كان مضاعفا وشديدا، يتعصّى على المقاومة، وكان مزدوجا في الآن عينه، عنوانه رحيل أب واختفاء أخ في الوقت نفسه. وثقل الحدثين مؤلم كما لم أعرف لمثل وطأته سابقة في حياتي] ص 157

ونقرأ على لسان السارد عن علي /

- [يقرّ في نفسه أن وفاء هي المكافأة الوحيدة التي تلقّاها من السماء طيلة هذه السنوات الأربع القاسية العجفاء التي مرت عليه وفقد فيها كل شيء: حريته، وعمله، ووالده، وليلى، وبراءة سميرة، وصورة إبراهيم، وثقته بالحزب والأصدقاء ..] ص 228.

تختصر الفقرة، أهم الفواجع النازلة بساحة علي الزهراوي والمحوّلة صيفه أو صُيوفه جليدا /

- اعتقاله وسجنه - فقدانه لعمله - موت والده
- وهو في غيْبة السجن - فقدانه ليلى - تحجّب أخته الصغرى والأثيرة سميرة وتزمّتها الديني - اكتشاف السلوك المهني الشائن لأخيه المحامي إبراهيم - وأسَاه وعدم رضاه عن المآل الذي آل إليه حزبه ..

كما تختصر الفقرة أهم الشخوص المؤثثة لبرنامج الرواية والناسجة لخيوط حبْكتها وسردها.

الوالد - ليلى - سميرة - إبراهيم - وفاء ... تُضاف إلى نظائرها الأخرى / الوالدة - الأخت الكبرى كريمة - عائشة - وزوجها عبد الله..

هذه الشخوص الرئيسة هي العمود الفقري للرواية وهي لُحمة وسَدا سردها وحبكتها.

وفي فلكها تتحرك وتدور الشخصية الرئيسة، علي الزهراوي. وقد نعكس الآية اقترابا من الحقيقة فنقول، في فلك الشخصية الرئيسة علي الزهراوي، تتحرّك وتدور الشخصيات الآنفة مجتمعة.

إن لشخصيته في الرواية سلطة كارزمية واضحة، إنه شخصية نرجسية بامتياز. ذكّرتني وأنا أتابع الرواية برواية أوسكار وايلد (صورة دوريان جراي).

تبدأ الرواية إذن، من نقطة سياسية واجتماعية ساخنة، انتفاضة الدار البيضاء في يونيه 1981.

بما يرشّح الرواية، على هذا النحو أو ذاك لشؤون السياسة وشجونها.

وهل يمكن تُرى لعبد الإله بلقزيز أن يتنفس ويكتب بدون سياسة؟!

ما أظن ذلك متأتيا له.

لكن في نهاية الرواية، كما سنرى، يبدو كأنّه ضاق ذرعا بالسياسة وهُمومها ومدّها وجزْرها، بعد أن اهتزت من حوله كثير من اليقينيات.

لكن الرواية مع ذلك، مع هذا الزّخم السياسي الساري بين فصولها وسطورها، محفل رحيب وخصيب للسرد والكتابة، أو لنقل تحديدا، لمُتْعة السرد ومتعة الكتابة.

محفل تتجاور وتتضافر فيه السياسة والثقافة والحب والجنس والكتابة والكآبة.. كما تخترق الرواية بدقة سردية ووصفية عالية الحياة العائلية لآل الزهراوي، وتجْلو الحياة الدراسية والجامعية التي جمعت بين شخوصها في الرباط ومراكش .. وفي مقدّمتها المسار العلمي الجامعي لعلي الزهري، قُطْب الرواية

ومحورها...
تجوب بنا الرواية فضائيا شوارع الرباط ومراكش .. كما تجوب بنا سيكولوجيا الشوارع الجوّانية والسرية لشخوصها.
والحق أن الكاتب لا يترك صغيرة أو كبيرة لها علاقة بالمتن الحكائي وصيرورة أحداثه، إلاّ أحصاها. لا تندّ عنه شاردة أو واردة. وهو في ذلك شبيه بشارلوك هولمز، أو كتاب الرواية البوليسية الذين يتلصّصون على دقائق الأشياء والأسرار. ولعل هذا هو سبب بعض «التمطيط» السردي الذي نلاحظه في الرواية، من وجهة نظر نقدية لا تُبدي عنها، والذي كان وراء هذا الحجم الهائل من الصفحات الذي يناهز 374 صفحة.
ذلك أن بعض الوقائع السردية يعاد حكيها أحيانا بأصوات أخرى، مع بعض الإضافات وإضاءة بعض العتمات. علما بان الرواية تتراوح في سردها نحويا بين الضميرين، الغائب والمتكلم.
ففي فصل (صدى الأصوات البعيدة) تُعاد الوقائع على لسان الأخت الصغرى سميرة. وفي فصل (عائشة) تُعاد الوقائع على لسان عائشة زوجة عبد الله وصديقة علي...
والرواية بالمناسبة، موزّعة برنامجيا، إلى أحد عشر فصلا مُعنونا، يتناوب على سردها كما سلف الضمير الغائب والضمير المتكلم.
وكما عوّدنا بلقزيز دائما، تحضر متعة وبهجة الكتابة في أدبه وإبداعه.. تحضر متعة الكتابة هذه المرة مضروبة في متعة السرد.
إنه صائغ وصانع جيد للآلئ، وفصوص اللغة والتعبير، وناسج ماهر لحرير الكتابة...
ويهمني أن أشرككم هنا في الاستماع إلى بعض إشراقاته ولوامعه /.
نقرأ في ص 42، وعلي في الزنزانة /
- [تسلل إلى سمعه الداخلي صوت محمود درويش ومرسيل خليفة «أحن إلى خبز أمي، وقهوة أمي، ولمسة أمي».
كان يرغب أن يصدّ عنه غارات العواطف، لكنه لم يقو على أن يمنع عينيه من الكلام السائل.]
- وفي ص 43/
- [كانا أشبه بالزوجين. تودّ ان يقول لها مازحا «لا نختلف عن سائر المتزوجين سوى في أننا لم نسمح للإمام مالك بأن يتدخل طرفا بيننا]
- وفي صفحة 428 نقرأ هذه العبارة الساتيريكية /
- [ما إن حصل الإعلان المعجب في ما وقع في بلاد المغرب، من تواطؤ السرفاتي والخميني و«الموساد» على سيناريو مرعب، حتى انطلقت غريزة الافتراس، من كل عقال واحتباس، فسيق المئات من الناس إلى مراكز الشرطة في جنح الليل وفي وضح النهار..]
هذه شواهد ولمع من لغة الكاتب، تغني عن البيان..
والرواية، كما هو معلوم، أفق بوليفوني مفتوح على اللغات والأصوات وأصداء الذاكرة والمجتمع، حسب باختين.
بعد خروج علي الزهراوي من السجن مباشرة لاحظ بوادر التغيّر الذي اعترى الحياة حواليه بإيقاع سريع. لاحظ بوادر مغرب جديد ومأمول.
يقول السارد في ص 195 /
- [لم يكن مضى وقت طويل على خروجه من السجن حتى بدأ يشعر بتغير الأشياء من حوله. استغرب لإيقاع التغير السريع على الرغم من أنه لم يحتجب عن العالم في المعتقل السري ثم في السجن سوى ثلاثين شهرا. هل تكفي هذه الفترة القصيرة كي تبدّل في الناس والأفكار والأمزجة والقيم ؟!].
وسياسيا [لاحظ، مثلا، كيف أن كثيرين من أصدقائه ورفاقه، في الحزب ومن خارج الحزب، ممن عُرف عنهم سلامة الالتزام وصدق الموقف ونكران الذات والتفاني في خدمة قضايا الناس، انصرفوا عن العمل النضالي إلى شؤونهم الخاصة] ص 196.
بل دخل هذا التغيّر المفاجئ والملتبس إلى عرين العائلة ومسّ أقرب الناس إليه، أخته الصغرى سميرة التي ارتدت الحجاب وغادرت براءتها وفرحها إلى نسكية صارمة، وأخاه الأكبر إبراهيم الذي انقلب إلى محام محتال من أجل المال.
وتتالت بعدئذ سلسلة الانهيارات والإحباطات تترى..
حينئذ، وصل السيل الزبى، بعلي، كما يقال.
وانسحبت يقينياته وأحلامه إلى الظل، حتى الحب الذي ظنه في سوْرة يأسه وقنوطه هو (الحقيقة المطلقة) ص 297، أو هو الملاذ والمعاذ، آل بدوره إلى السقوط والانهيار، حيث كانت آخر كلمة - قُتل في الرواية بعد موعد طال فيه الانتظار، (لم تأت) ص 372.
كلمة كانت بمثابة قطعة الثلج التي توّجت صيف الرواية الجليدي.
* * * *
في الصفحة 354، وعلى ظهر الغلاف أيضا، نقرأ هذه الفقرة الأخيرة والدالة، على لسان علي الزهراوي وهو منحشر في جنازة عبد الرحيم بوعبيد /
- [أشعر وأنا أسير وسط الحشود وراء نعش الفقيد، وكأننا جميعا نشيّع أنفسنا إلى دار البقاء. نشيّع يقينيات ذوت وولّى عظمها .. لا يقين اليوم يجذبني. حتى المشاعر اختلطت الحدود بينها وامّحت الفروق لا أتكرّه شيئا ولا أستحبّ شيئا. أعيش على أمل غامض في أن تقع معجزة مفاجئة، تعيد إلى الأشياء أوضاعها التي انقلبت وإلى الأسماء معانيها التي اضطربت وإلى المشاعر صفاءها الأول.
لست على يقين من ان ذلك قد يحدث قريبا.

بل أنا لست على مطلق يقين، يقيني الوحيد أن المحمول على هذا النعش لن نراه ثانية بيننا، وإن سكنتنا ذكراه]
ذلك هو اللحن الجنائزي الأخير، في الرواية.
وكأني بالرواية، مرثية شجيّة لمرحلة تاريخية ساخنة ملغومة بالأشواق والأشواك والصّبوات والكبوات.

إحالة/
- عبد الإله بلقزيز / صيف جليدي. ط. 1. 2012. منتدى المعارف. بيروت.

مقالة

د. محمد الدغمومي

هل تفكر الرواية في نفسها؟

1
هل تفكر الرواية في نفسها؟
يمكن هذا التفكير أن نراه من ناحية المؤلف كسلطة في النص أي ينظر إلى مؤلفه باعتبار حضوره كمشروع كتابة ومن داخل تاريخ الثقافة والتراث والحكايات...
من ناحية الناقد كسلطة مضادة يتعامل مع النص بحسب الثقافة والمعرفة التي ينظر بها إلى مشروع النص..
من ناحية بعض المؤلفين الروائيين النقاد الذين يبررون أساليب فنية تترجم سلطة المؤلف أولا وناقد ثانيا، يريدون أن يختاروا أسلوبا أو أساليب ويجعلونها أدوات نقدية وطرائق تختصر النص في مفهوم واحد أو أكثر.

2 الرواية
مشكلة الولادة وبداية التفكير.
في البدء كانت النصوص التي لها علاقة بالرواية غير صارمة، لكنها متحولة وجنسا لا يتحدد، وكل التنظيرات هي مؤقتة وتراها شكلا نثريا وبطول غير مستقر، ومنفتحا على أجناس أدبية وغير أدبية مختلفة، ويعرف تنوعا مرتبطا بثقافة المجتمعات.
وعموما، كما يبدو، فإن الرواية يستحيل أن ينظر إليها من خارج الثقافة في تنوعها وأشكالها:
فكانت صنفا من الكتابة الشعبية أو الفلكلورية، وأنه يستمد كيانه من قصص الحب أو المغامرة التي ليس لها سوى الرغبة في الإمتاع في القصور.. وفي الثقافة الخاصة في مجتمع لا يهتم بها أدبيا (كما شاع في المجتمعات التي تلقت قصص الحب والمغامرة) وظلت نوعا من الكتابة الجامعة بين الحكي الشعبي والشفوي.
ومع تغير الأحوال صارت نصوصا متقلبة وتنقل القصص الغرامية والسحرية والفنطاستيك وتتماهى مع النصوص الدينية ولم تكن تنتمي إلى واحد من الأجناس الأدبية المعروفة مثل الشعر والمسرح.
ولم تتمكن من التعبير عن حضورها إلا عندما نزلت إلى الأرض واهتمت بمشكلة الإنسان الشخصية أو الأشخاص في علاقتهم بالواقع المعاش، وتتخذ بعدا آخر من خلال البطولة أو السخرية بإنسان له أوهام ومزاعم تتمثل في مواقف من االمجتمع وسلوكه.
هنا تحولت النصوص إلى رواية منعوتة بصفة الرواية المضادة الرواية وإلى رواية مضادة خلال القرون التالية، خاصة مع سرفانطيس، أي صارت النصوص نصوصا تتمثل الواقع بطريقة تختلف فيها عن النصوص السابقة وإن لم تقطع معها لكن هنا قد نعتبر التفكير في الرواية قد كان صامتا (أي يعني كتابة نص لا صلة له بالأدب إلا بقدر ما) وكان من الضروري أن لا يصرح الناس بتفكيرهم الأدبي ويمارسون كتابة في موضوع يتماشى ومتطلبات الثقافة أكثر من قبل ولم يكن الأمر بدعة فالرواية لم تكن تحظى بمكانة ككتابة أدبية إلا في زمن متأخر حين استقلت عمليا عن الأشكال الشعبية. منفتحة على كل أشكال عديدة أخرى، وملت لتكون حوارا حرا قبل نشأة المعرفة في القصص والحوار والوصف والشعر والمحكيات والتاريخ والسير وخطاب الفلسفة والتخيل والاسطورة والمفارقة والسخرية ..

3
المؤلف باعتبار خلق النص والنص ناطق عنه وعن ثقافته ويختلف بحسب رؤيته ولا يمكن أن نتحاشاه رغم ما يقوله النقد البنيوى؛ موت المؤلف. لكن تبقى النصوص التي صدرت عنه ضرورة في تاريخ الرواية أنه يحتل الموقع الذي ينطلق منه تاريخ الرواية ما دامت الرواية تعرف تجددا وتعرف تسميات: العائلية والرواية التاريخية والرواية الحديثة والرواية الرعوية والرواية المدينية وهي رواية تشير إلى المؤلف أو المؤلفين الذين اكتسبوا المعرفة.
والمعرفة اللغوية والنفسية والإيديولوجية ولاجتماعية الخ وهي تعبر عن تطور الثقافة والمعرفة ولا يمكن أن نزعم بأنها كانت مكتوبة كجنس واحد. النظريات تصنع المناهج بمعنى أن النظريات تتمثل المناهج والمناهج تتفرع إلى أدوات للمقاربات.
إنه نقد يعترف بالمؤلف.
نقد يقارب مجموعة من النصوص وينظر إليها كطبقات: الزمن، المكان، الشخصية، السرد الخ..
وهناك نقد ينظرإليها من خلال مقولات ومفاهيم

4
« هل الرواية تفكر في نفسها»
وهنا نلاحظ أثر المؤلف:
كيف يفكر في القارئ للرواية (ودون منحه الصفة كقارئ مفترض) كعملية إمتاع، عملية استفادة،؟
كيف يقدم الرواية باعتبارها تاريخا خاصا أو عاما؟
كيف يبنى النص كنص يخلط بين الوهم أو الفانطستيك ولا يهتم إلا بأن يجعل النص نصا متجاوزا للواقعي؟
وهل يتناول الإنسان مجرد انعكاس لبنيته السيكولوجية وما يوظفه من علم بهذا الصدد؟
هل يريد أن يؤكد أثر التدين أو الأخلاقية أو الإلحاد والعلمانية؟
هل يريد أن يوظف نصوصا مصاحبة أو يدخل فيها إيحاءات أو يريد أن يعبر عن تصوره للحكاية؟
هل يبني نصه كصوت واحد أو تهيمن عليه لغات فرعية وهل تتنفس فيه تناصات غير واعية أو واعية؟
وفي كل الأحوال هناك توجه نحو القارئ وتجاهلا له.
هل يكتفي المؤلف بسرد القصة الرواية كما حدثت؟ الصدق؟
هل يتبعها بالشرح والتعليق؟
هل يضيف إليها عناصر من الخيال والوقائع ولا يفصل بينهما؟
هل يريد أن يمنحها فقط سمة العبرة الخطاب؟
هل يريد أن يؤلف عن الذات؟
هل يريد أن ينجز عملا فنيا تتراوح فيه مذاهب أدبية وفنون القول مستغلا طرائق في الوصف والحوار والمونولوج والشعر؟

هل يريد أن يقوم بأعداد الأطروحة السياسية، الأخلاقية، التربوية إلخ؟

5

عن تاريخ الرواية كجنس؟

وأخيرا تبلورت العلوم الاجتماعية. في القرن العشرين خاصة، وقد توسعت في المعرفة والفلسفة والسياسة ووضعت تصنيفا مثل الرواية المدينة والعائلة والرعوية والريفية، ثم الرواية الواقعية بأشكالها، الواقعية الجديدة الواقعية السحرية، ونجم عن ذلك أن ظهرت النظريات والنظريات صنعت المناهج النقدية. وكانت للمعرفة التي اكتسبها المؤلفون أثر على النقاد، فصنعوا تواريخ لها. وتماشوا مع المنطق الذي أدّى إلى تطور المعرفة كما تجلت في النصوص الروائية الرواية التاريخية الرواية السوسيولوجية الرواية السيكولوجية وسواها وما تفرع عنها من معارف أو مناهج. لكن النقاد في مجموع نظرياتهم غير متفقين فالرواية تبقى مجرد سرد.. ومن صنع كاتب، أو مؤلف يصطنع رواة وتيمات وأطروحات.

ولا نجد حسما. فالمسألة إشكالية إذن؟

6

لكن التفكر في الرواية لم يبق هنا إذ نجد مصطلحا تبلور من داخل تاريخ الرواية، وميز به بعض من كتب الرواية أو قصة أو حكاية... وفي عصر ما بعد الحداثة.

ونعني بها الرواية التي استغلت وعي الكاتب بعمله، فهناك من جعل الكتابة تجليا مهارته الخاصة، هناك من كتب رواية أدرج فيها صفحات بيضاء أو سوداء أو «لا كتابة فيها» وهناك من جعل القصاصات الخبرية تعترض السرد القصصي أو الحكائي، وهناك من ربط بين نصوص وقطع موسيقية (نوتة) وهناك من مزج بين أشكال قديمة بأخرى معاصرة ... وفي طليعة هؤلاء الكتاب كتاب إنجليز وأمريكان ... والذين سمى هذه الظاهر بمصطلحات أهمها تشرح مفهوم (ماوراء) الكتابة، مع نهاية القرن العشرين، وعبرت عن الانعكاس الذاتي للتفكير الروائي القصصي: ما وراء القص surfiction رواية مضادة antifiction التخييل، التخييل fabulation .introverted novel رواية الانكاسية) collage; الصاق (sur- fictio. فوق القص. الخ وهذه المصطلحات لا تطبق بفهم واحد، ولكنها عرض للإنعكاسية بوصفها تقنية لفهم العمل وبغض النظر إلى كون الرواية تقف عند حدود انتهائها أو القول بولادة الرواية وأيضا من تصريح روائي بعد الحداثة بأن لها صلة معلومة بها كجنس فوق أدبي. فإن القصة الرواية الحكاية ظلت تتوالد وتكثر تجاربها وتنوعها في فترة ما بعد الحداثة ولم تنقطع الصلة بينها وبين تراثها القديم وفي القرون الوسطى وفي عصر الراية المضادة.

الرواية تفكر في نفسها من خلال مسروع المؤلفين ومن خلال النصوص المتضمنة لتاريخها ولمضنين نقدها ومن خلال النقد نفسة ومن خلال المغامرة التي عرفها الدرس للاعمال السردية اذن فالتفكير في الرواية بدأ منذ نشأة الأجناس المتماهية للعمل الروائي وظهر من الناقد والقارئ والدارس ...

7

أما بصدد النصوص العربية فنحن نجد لها تاريخا (أيام العرب وحكايات الرسل والشخصيات العربية والأمثال) أي نجد لها ارتباطات

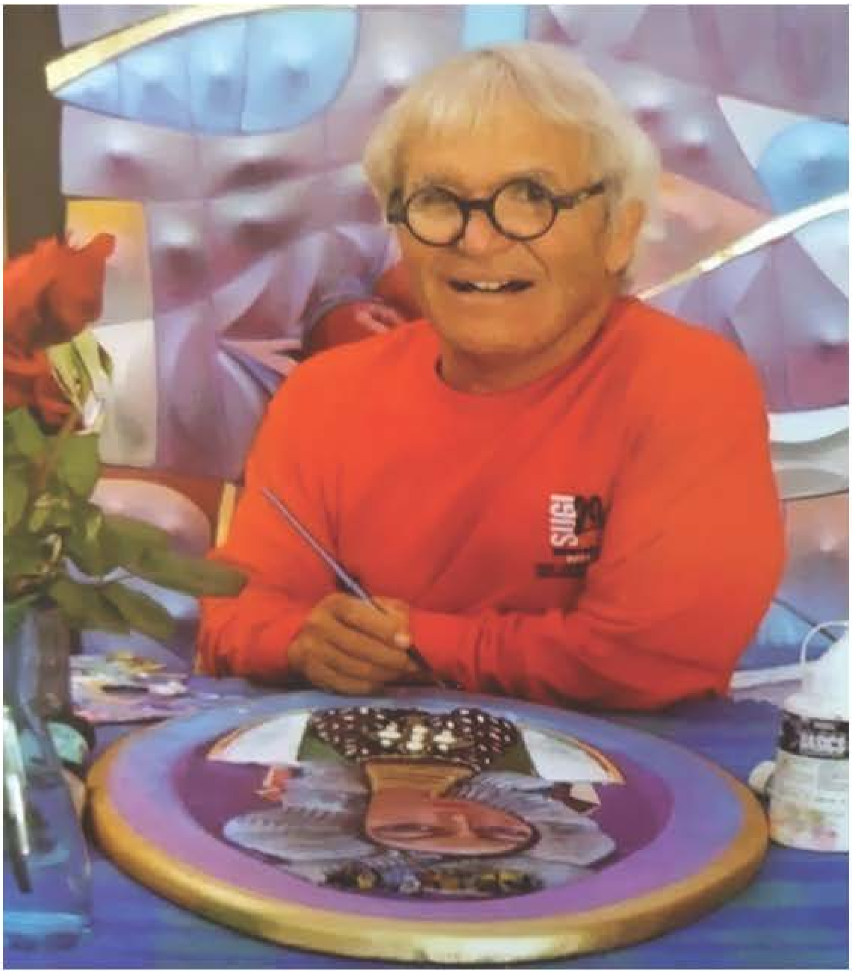
بالتراث الادبي العربي، وهو تراث مختلف عن التراث الاوروبي (أيام العرب الأمثال والقصص التاريخية والمقامات والملاحم .. وحكايا ألف ليلة وما شابهها) وهي نصوص عرفت أشكالا من استمرار الكتابة القصصية إلا أن بعضها صار يفرض نفسه في القرن العشرين، بعد أن كان توظيفها قائما على إدخال عنصر الوعظ في القرن التاسع عشر وعن طريق الاقتباس من الثقافة الأوروبية في الرواية والنقد في القرن العشرين قبل أن يجرأ على تقليد الرواية الأوروبية ترجمة ومحاكاة وخاصة الرواية الفرنسية والانجليزية نهضت الرواية في منتصف القرن بأشكالها المتعددة وجمعت نفسها اختيارت لها توجه عربي وغير عربي مما يعكس المثاقفة في أجلى مظاهرها.

تشكيل

أركيولوجيا العمل الفني بين الإنشاء والتأويل من خلال تجربة الفنان محمد الزواري

■حسان بنرحومة

سنقدم في هذا المقال لمحة عن تجربة الفنان التونسي محمد الزواري وما قدمه من أعمال فنية، اختلفت مواضيعها وتنوعت طرق طرحها ومعالجتها المادية، من محمل إلى آخر فنجد اللوحة الزيتية والنحت البارز والحفر وغيرها من التقنيات الفنية المختلفة التي ساهمت في إثراء تجربته الفنية من جهة والتنوع والثراء التشكيلي التونسي من جهة ثانية. محمد الزواري هو فنان تونسي ولد في 01 أفريل سنة 1952 بقليبية وتحصل على شهادة الأستاذية في الفنون التشكيلية اختصاص رسم في أكاديمية الفنون التشكيلية ببغداد سنة 1979 كما شارك في عديد المعارض الفنية الوطنية منها والعالمية وتعد تجربته ثرية والبحث فيها جميل وممتع.



صورة للفنان محمد الزواري

سننتهج في معالجة هذه التجربة، المقاربة التحليلية ذات «النفس الأركيولوجي»، بغاية تمكيننا من فهم تفاصيل هذا المسار والتفاعل المباشر معه، وتحديد وفهم مقاصد «البحث الأركيولوجي» الذي تدعم وفرض حضوره - حسب تقديرنا- من خلال مؤشرات عديدة منها، أن اعتبار المنهج البحثي الأركيولوجي الذي أسسه ميشال فوكو1 (Michel Fou-cault) من بين المناهج التي تبني ذلك التماسك في تقصي مراحل التجربة من خلال فهم التناضد الحاصل للكم الهائل من الأعمال الفنية، وكذلك ربط الحاضر بالماضي داخل أطوار التجربة ورصد طرق تقبلنا لها لما فيها من غموض، فالرسّام حسب تقديره « لا يتّجه بعينيه نحونا إلاّ بمقدار ما نتواجد نحن في مكان موضوعه الرئيسي، ونحن المشاهدين لسنا إلاّ مجرّد زيادة (...) ، ليحل محلّنا ما كان منذ بدء الأزمنة يتواجد هناك قبلنا»2 كما أن إغراءنا وانجذابنا إلى ما قدمه الفنان محمد الزواري في تجربة «الباحث الأركيولوجي» التي أفرزت عديد الأعمال الموسومة بتقنية النحت البارز والتي يعود صداها إلى تأثر الفنان المباشر بالمواقع الأثرية وما فيها من حفريات ومشاهد عايشها الفنان في كل تنقلاته اليومية، مثل الموقع الأثري بكركوان3 وغيرها من المواقع التي مثلت زادا نمّى مخزونه البصري وأثراه، فأنتج من خلالها عديد الأعمال النحتية والتي سوف نوليها اهتماما أكبر في باقي المقال، كما اهتم في فترات مختلفة ببعض المشاهد الحياتية اليومية فأنتجها بتقنيات مختلفة تراوحت بين الحبر والألوان الزيتية قدم من خلالها جمالية المكان الذي يفوح بعطر «السرد التشكيلي» بكثير من الاختزال وبنفس تشخيصي أحيانا وتجريدي أحيانا أخرى.

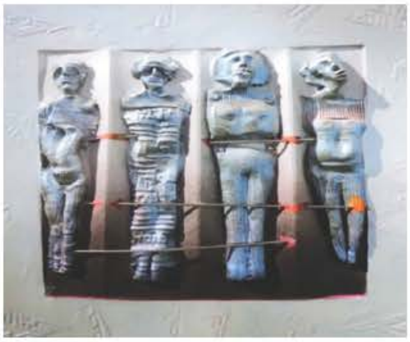
طرحت أعمال الفنان محمد الزواري، فنونا بنائيا يؤسس للعمل الفني طريقة تشكيله ويطرح مادة تكونه والمواضيع المطروحة بداخله، والتي نجدها تتبدّل وتتغيّر من فنان إلى آخر وكأن الفن عصي الانبثاق عن المجموعة، بل يولد مجزءا بين عناصرها وهذا الجانب البحثي في أصل تكوين العمل الفني يؤكد لنا ذاتية التجارب التشكيلية، لجملة الفنانين من خلال طرح المواضيع، مع تضمين متفاوت لنظام علاماتي، يؤسس مناهج التعبير التشكيلي وفق بناء ترميزي يشرّع لوجود علاقة تلازمية تربط بين ثنائية الكشف والإضمار، التي تفسر بدورها استقاء الفنان لعلاقة الدال بالمدلول، لتعد هذه العلاقة وجها من وجوه التعبير الفني المستند في بنيته وهيكله إلى توظيف دقيق للعلامة بمختلف مستوياتها ومقاصد توظيفها. فالفنان محمد الزواري غالبا ما يقدم صورا تعكس مظاهر الحياة الإنسانية في طرافتها وعفويتها، استلهمها من مخزونه البصري المتوارث، ليحوّلها إلى مدلولات حسية وشعورية يقع تثبيتها على سطح اللوحة عبر لمسات سريعة وبمواد مختلفة تؤكد خبرة الفنان في حذق استعمالها، لتصبح العملية الإبداعية في مجملها كما قدمها مارتان هايدغر في كتابه أصل العمل الفني هي «تجسيد للشكل المحسوس والتعبير عن الحقيقة إيماء ورمزا»4 هذه الخاصية الضمنية والموازية للعملية الإبداعية تطرح أمامنا دراسة المرئي واللامرئي في المستوى الأول، والدلالي في المستوى الثاني بمقتضى هذه المعادلة الصارمة تتجلى لنا الحقائق الفنية على أوضح ما يكون عليه التجلي، حيث يعد الترميز من

الحقائق التي تشرع مبدأ التأويل للأعمال الفنية، كما أن «القانون الفني» الذي تكون بمقتضاه المقايسة بين الرمزي والدلالي، هو نظام علائقي بين الدال والمدلول، لذلك تتخذ الأعمال الفنية في مجملها مبدأ الترميز بدرجات متفاوتة حيث أن الرمز يلازم الأشكال والتكوينات الفنية المتنوعة ليظهر لنا في شكل صور تقدم لنا فكرة الفنان المولع بنفسه وبفنه، واللاهث وراء إبراز مواطن الجمال الذي يتغير بدرجاته من لوحة إلى أخرى.

1. تحديد المرجعيات الفنية عند الزواري:

أثارت عديد المواضيع والأحداث، قريحة الفنان محمد الزواري حيث عمل في كثير من الأحيان على تغيير تقنياته وموضوع رسمه حسب تغير فضاءاته المختلفة والمتأثرة في كثير من الأحيان بالحفريات الأركيولوجية، فأنتجت المشاهدة اليومية لها، علاقة وطيدة بين ما تقدمه هذه الحفريات من ثراء بصري يُدخل المتفرج في حلقة من الاكتشاف المتواصل لطيات العمل الفني الذي عبر عنه جورج ديدي هيرمان في كتابه (la pein-ture incarnée) بالطبقات حيث قال: «كل لوحة تتشكل من طبقات متناظدة في شكل لانهائي»5 وهنا لن نتطرق إلى جانب التكوين العضوي للوحة، بقدر ما سنهتم بتكوينها عبر مجموعة من الرموز اللاّمتناهية إذا ما اعتبرنا أن في كل مرحلة من مراحل الإنجاز وفي كل طبقة من طبقات اللوحة مثلا، هناك رموز تتشكل ورموز أخرى تندثر بفعل الإضمار والتغطية لتصبح العملية الإبداعية قريبة من المسار الأركيولوجي كما أكدها رابون ميشال بولياكوف في حديثه عن الرسام محمد الزواري بقوله: «أما ألوانه فكان يضعها على طبقات متتابعة وهي تقنية تذكرنا بالرسم الفرعوني ذلك أنه حينما كان هذا الرسام في لندن استغل شرود الحارس فأقدم على تقشير تابوت الفرعون بظفره للتأكد من تراكب طبقات اللون فوقه... تابوت الفرعون بالمتحف الوطني موضوع الآن في صندوق زجاجي يحمل دون شك آثارا لخدش زائد ... ولكن عصرنا ربح رساما»6.

تأثر الزواري ببعض المشاهد الحياتية اليومية، والتي ترجمها إلى أعمال فنية طغى عليها الطابع التشخيصي فظهرت برؤية فنية مستحدثة، بعيدة كل البعد عن إعادة تمثيل المشهد، بل في رصد منطلقات جديدة للمشهد المشكل بكثير من الشاعرية و«الإخراج الركحي للمشهد المشكل» فنجد رسم بعض مشاهد الصيد وبعض النسوة في هيآت مختلفة ومواضيع متعددة، فرسم مشاهد مختلفة، بتقنية النحت البارز أحيانا والرسم الزيتي والحبر أحيانا أخرى وهنا يظهر ذلك الميل نحو هذه المواضيع ومدى ارتباطها بذاتية الفنان كما يؤكده نصه المصاحب لمجموعة من أعماله بعنوان **جن الرحمة والملاك**7 الحارس كما قدم الفنان «جدلا بصريا» تحكمه نظرة تراجيدية أظهرها من خلال مجموعة أعماله المعنونة بالسجناء السياسيين (Prisonniers Politique) والصياد الأخير (Le dernier pêcheur)



لوحة السجناء السياسيين 2014

لوحة الصياد الأخير 2014

هي أعمال أنجزها الزواري بتقنية النحت البارز، نستشف من خلالها سخطه إزاء بعض الأحداث التي بنت في ذهنه صورة الجسد المعذب، فكانت فضاءاته النحتية تستجيب لاحتياجاته الوجدانية والحسية أنتجها، على شكل جسد آدمي مقيد، أعاد تركيبه على نحوه الخاص في حالة من الدهشة والهلع والخوف لنقل سخط المشهد وتراجيديته.

كما لاحظنا في فترات مختلفة من تجربته أنه قام بالتركيز على الصورة الخلاسية التي جمعت بين الكتابة والتشكيل. حيث تنقلت الكلمات إلى فضاء شكلي لا لغوي، استعمل من خلالها الزواري اللون الأزرق بشكل طاغ وكأنه يذكرنا بلون البحر لون الصفاء، لنجد في بعض الأحيان ومضات من اللون الذهبي المتناثر هنا وهناك، دون التقيد بالبناء العام والصارم واملاءات الخط الكتابي، ليصبح الفضاء المشكل بناء شكليا تشكيليا بامتياز. حيث أكد شاكر لعيبي في هذا السياق على مستويات توظيف العلامة الخطية فقال: «ثمة مستويان للممارسة التشكيلية المستوى الأول هو مستوى التدفق الانفعالي التشكيلي المثار بفعل النص الأدبي والمطروح لكي يرافق النص بصفته تشكيلا، والمستوى الثاني هو مستوى لغة بصرية لها قواعدها الخاصة بها لغة لا تريد أن تكون مجرد تابع وشارح وموضح للنص، بقد ما تريد أن تستلهم من النص أعمالا تمتلك منطقها الداخلي».8

تكوين العلامة الخطية داخل اللوحة

في هذا المستوى لا بد من تحديد نوع العلامة التي سنشتغل عليها، لأن الحديث عنها بشكل مطلق وفضفاض، يقودنا في بعض الأحيان إلى الدخول في متاهات اصطلاحية لا نعرف الخروج منها، حيث أن هناك في بعض الأحيان علامات مدروسة بشكل مبدئي يوظفها الفنان في فضائه التشكيلي لتمرير رسالة ما، تكون متماهية أحيانا مع الرمز، وهناك علامات ورموز أخرى تأتي بمحض الصدفة تطلقها التجربة الفنية دون تحسب أو دراية عند إنشائها، ويمكن ذكر أمثلة في هذا السياق مثل التفاعل للمواد المكونة للعمل الفني بطرق غير متوقعة وغير مدروسة، من قبل الفنان والتي تقتحم الفضاء الداخلي للعمل، دون سابق إنذار وعليه تدخل ضمن الرموز الإيحائية الخارجة عن الدلالات الأيقونية.

أشار الدكتور عفيف بهنسي من خلال حديثه عن استعمال العلامة الخطية داخل العمل الفني، إلى نظام تركيبي يعود أساسا إلى الحرف والخطوط الكتابية حيث «انتشر استعمال الحرف والخط العربي في التصوير الحديث والنحت بصورة واسعة وسريعة حتى أصبح من النادر أن ترى فنانا تجريديا عربيا لا يستعمل الخط العربي كصيغة أساسية لتجربته».9

ظهرت العلامة الخطية وتواجدت في بعض التجارب الغربية، منذ بداية القرن العشرين، ونذكر على سبيل المثال تجربة الفنان بول كلي، التي حاول الفنان من خلالها تعلم طريقة الكتابة باللغة العربية، ودمج بعض التخطيطات الكتابية في لوحاته، ليعبر بشكل مباشر عن اهتمامه بجمالية الخط العربي، واعتباره مكونا أساسيا في لوحاته، كما نجد في المقابل الفنان الألماني كارل هوفر، الذي اعتمد في رسوماته على الخط النسخي وأنتج من خلاله تركيبات خطية متنوعة.

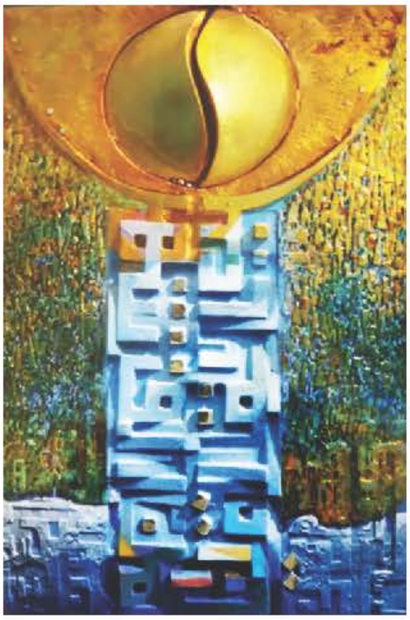
والحق أن الخطوط العربية أخذت أنماطا ثابتة في تكوينها وقواعد واضحة في رسمها حيث يعرج أبو حيان التوحيدي في رسالته على نمطية الكتابة وأثرها عن المتقبل فيقول: «فهذه جملة كافية متى كان طبع الكتاب مواتيا، وفعله مواطئا، وقريحته عذبة وطينته وطئة»10 وسواء كان الخط نمطيا يخضع لقوانين بناء صارمة، أم كان إبداعا حرا يأخذ أشكالا مختلفة، فنحن نبصره كقيمة جمالية، وكفعل إبداعي يحمل في طياته قمة اللغة العربية المكتوبة والخيط الذي يربط بين الفنان والمتقبل برباط الأصالة، حيث يمكن تقديم هذه القيمة الجمالية كقيمة روحية وحضارية تعبر عن مخزون كلامي متناغم.

من هذا المنطلق يمكننا القول أن المناهج الدلالية ترتبط ارتباطا وثيقا بما تقدمه العلامة الخطية، التي تقتضي منا أحيانا أن نحدد مفهوم الإدراك في حد ذاته، حيث تقودنا العملية التشكيلية في مجملها، إلى إدراك

الفضاء الداخلي للعمل الفني وهي ليست بالعملية البسيطة التي تكتفي بالربط بين الذات المدركة والموضوع المدرك ضمن علاقة مباشرة بل، إنها على عكس ذلك، فهي عملية بالغة التعقيد، تستدعي الولوج إلى سلسلة من العمليات الإدراكية غير المرئية من أجل نقل العوالم الحسية من موقعها الباطني إلى عالم معلن مكشوف.

لقد تعددت المناهج الفنية في توظيف العلامة الخطية، من فنان إلى آخر ومن تجربة إلى أخرى، لكن هذا التعدد يفترض في الآن ذاته منطق التوحد في اختيار العلامة الخطية أساسا ومنطلقا في تكوين التراكيب الفنية، وذلك يعود أساسا إلى توظيف الخط العربي بطرق مختلفة بدءا بتوظيف محتواه اللغوي وصولا إلى مجالات تصنيفه وطرق توظيفه كشكل بصري مفرغ من كل دلالاته اللغوية، حيث أن التناضد الكثيف للحرف وتراكمه في أعمال الزواري أحدث مسارات ومسالك تسلكها العين لتصبح في حالة حركة مستمرة بين عملية مد وزجر بين عمق المشهد وسطحه هي عملية بنائية تتأسس على الهدم المتواصل للكلمة المكتوبة، وكأنه يريدها أن تخرج من معنييها الاصطلاحي واللغوي لتأخذ بعدا ثانيا هو ظهورها كشكل وكقيمة بصرية.

لقد تحولت اهتمامات الفنان الزواري الهادفة إلى البحث عن تشكيل الحرف من خلال بحثه عن جمالية شكله بالأساس وضرورة إبصاره كعلامة ومكون تشكيلي بعيدا عن سياقه اللغوي داخل فضاء تجريدي يتأسس من خلال تواجد بعض الأشكال الهندسية البسيطة كالمربع والدائرة واللذين لازما أعماله بتكرار متفاوت، حيث نجد ذلك التنظيم الهندسي للفضاء المشكل يتأسس كخلفية يبني عليها الزواري تركيبته الخطية المتنوعة.



تكوين حروفي 2016

تكوين حروفي 2015

السمات السردية في بناء اللوحة التشكيلية:

عمد الفنان محمد الزواري إلى استحضار الأشكال والرموز التراثية وتوظيفها توظيفا سرديا، بمقومات الأسلبة الشكلية للفضاء المكون، وتفعيل بعض الرموز والإشارات الإيحائية التي ترتبط بالبعد العقائدي والاجتماعي والديني إلى غير ذلك من المجالات، بقصد إحضار واستحضار المخزون الثقافي المتوارث عبر الأجيال، وإثراء مشهده الذي ينحدر من توظيف مرجعي متوارث من خلال استحضار بعض الرموز والإشارات وتفعيلها مع باقي مكونات اللوحة. هنا نجد ذلك التغيير الذي تجاوز البحث عن التناظر بين التراثي كقيمة ثابتة وبين البحث الإبداعي كطاقة مماثلة يمكن تأويلها، حيث تنشأ الصور بعيدا عن التذكر والدلالات الرمزية التراثية المرتبطة عضويا بالمخزون البصري، وأصبح التعامل مع مكونات اللوحة من لون وشكل وتركيبة أسئلة تفرض ذاتها على الفنان أكثر مما مضى وذلك على حد تعبير جيلبار لاسكو11 تأثرت لوحات الفنان محمد الزواري في بداية الستينات بأسلوب المدرسة البغدادية حيث تعد معظم أعماله في تلك الفترة بمثابة عملية استحضار للرموز والعلامات المتجذرة في التاريخ العراقي بوجه خاص والعربي بوجه عام، حاول الفنان مزجها بباقي مكونات اللوحة من ألوان وأشكال، كما نجد أحيانا زخارف عربية متنوعة تؤكد تأثر الفنان بالسجاد العراقي، مثل لوحته بعنوان الفارس Le chevalier وفي بحثنا في غياهب هذه التجربة، لا بد من تعريجنا على مفهوم المضمون السردي الذي يمثل «تقديم شيء إلى شيء تأتي به ملتصقا بعضه في اثر بعض ويقال سرد الحديث إذا تابعه وكان جيد السياق له وقيل سردها، نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض في نص سردي»12

هي أعمال لا تمثل صورا استحضرت أزمانا مضت، وإنما هي تراكيب متأتية من حالات حسية وشعورية مرتبطة ارتباطا وثيقا باختيارات جمالية لا تحيد عن الزاد المعرفي، تتخللها بعض الأشكال الزخرفية في فضاء ذي تضمين رمزي دال على العروبة أحيانا وعن القوة أحيانا أخرى. كما عبرت عن شخصية صاحبها وعن بيئة تونسية عربية بكل مكوناتها وسلوكياتها، عكست من خلالها مدى تشبث الفنان محمد الزواري ببيئته حيث حاول رصد بعض المظاهر الحياتية ومشاهد من الأسواق وغيرها وحاول نقل بعض المشاهد من العادات والتقاليد الممتزجة بشيء من الحكايات الشعبية، أو عبر رموز تكررت أغلبها عديد المرات كاليد والعين والهلال كل هذه المواضيع المختلفة مثلت شحنات وانفعالات حرّكت مخيلة وذاكرة الفنان وتطبعت بشيء من التبسيط والاختزال أثناء الإنجاز.

لقد حاول الفنان محمد الزواري من خلال نشاطاته الفنية المتنوعة أن يعبّر عن اهتماماته الفنية والتي تمثّل واقعا فنيا لتقاليد اجتماعية، أسس من خلالها خطابا تشكيليا سرديا بمفردات شكلية بسيطة وكأن الفنان من خلال هذه الفضاءات يحاول تأسيس قاعدة جماهيرية تتذوق الفن التشكيلي مع ضرورة أن تشمل هذه القاعدة أكبر عدد ممكن وخاصة الطبقة الشعبية العادية، لأن الفنان محمد الزواري مؤمن بأن الفن موجه إلى كل الفئات الاجتماعية وليس حكرا على مجموعة معينة دون غيرها.

إن اشتغال الفنان محمد الزواري في لوحاته على السرد الشكلي، هو توظيف مباشر للرموز والعلامات المستقاة من البيئة الاجتماعية والتي حاول توظيفها بأسلوب واضح أثناء التلميح إلى بعض المواضيع بمسحة فيها الكثير من البساطة، وهذا بالطبع لا يلغي توظيف الفنان للمرجعيات البصرية الأخرى كبعض الرموز والإشارات التي نجد صداها في بعض لوحاته والتي لازمت فضاءاته التشكيلية، وكذلك بعض منحوتاته في فترات طويلة، فنجده تارة يقدمها لنا علنا وتارة أخرى يطمسها داخل اللوحة.

لوحة عمال توتياء البحر 2016

لوحة عازفات المالوف 2014

تمثل الأشكال المرسومة، محور العمل الفني حيث عمد الفنان محمد الزواري، إلى توظيفها وفق متغيرات شبه واضحة والتي أعطت للفضاء التشكيلي عديد الموضوعات التي أثرته وحملته من فن تزييني خال من أي موضوع، إلى فن يزخر بالدلالات الفكرية الواسعة حيث نجد أن الفنان قد قام بحصر مجموعة من العلامات والإشارات البصرية ليعتمدها في نقل الموضوع من تصورات وتخمينات ذهنية إلى تصورات مادية ملموسة يحاول من خلالها استحضار الفضاءات الرمزية والأسطورية أحيانا وتنميطها، وفق ملامح تشكيلية سردية، حيث أن اللوحة في هذا السياق تأخذ بعدا سرديا للمكونات التشكيلية من رموز وأشكال وألوان، وغيرها لتؤثث فضاءات تزخر بالشخصيات والأحداث والأقاصيص الشعبية بروابط سردية وبالتالي لا يمكننا النفاذ إلى العمل الفني وفهم طريقة تنظيم مكوناته إلا إذا عرجنا على نظام علاماتي يشترط تواجد رموز، أفضت إلى القول بأن الفنان من خلال «اللوحة السردية» التي تأسست ببعد تخيلي ساعدته على تعميق المعنى داخل التراكيب الفنية لتصبح اللوحة مزدوجة الوظيفة تتحدد وفق ما قاله رودلف فيتكور: «إن العمل الفني يحتوي بشكل رئيسي على وظيفة مزدوجة مخيالية وجمالية»13 حيث أن الجانب السردي يظهر بكل وضوح، في هذه المرحلة مغامرة للبحث عن سبيل فني ذاتي بعيدا عن التطبع بأسلوب المدرسة البغدادية. يبحث الفنان الزواري عن جمال ذاكرة المكان بين ركام الذاكرة الشفوية، التي تطل شرفاتها على حكايات شعبية يوظفها من خلال رموز متنوعة والتي يرتبها بشكل منتظم ليؤسس تقسيما متزنا يضفي على اللوحة في كليتها صيغة مشهدية، لتصبح اللوحات المنجزة صورا من الذاكرة، تتواتر في استرسال تصاعدي لذلك يمكن اعتبار أن البعد السردي في لوحات الزواري مرتبط شديد الارتباط بالجانب الحكائي في مفهومه العام، ومن خلال مجموعة اللوحات التي شكلت تواصلا مع مدارات بحثه، نلتمس تلك الاختزال للصورة مع محاولة تعريتها من الشوائب المرجعية المسقطة وتضمينها رموزا ودلالات تؤسس على نحو مرجعي، والتي تستمد عناصرها من المخيال الجماعي الذي عبر عنه بول ريكور بقوله «إن المخيال الجماعي، يجعل الصورة غائرة وعميقة لأنها ليست انطباعا هزيلا أو راسبا حسيا حيث تمتد هذه الفضاءات التشكيلية إلى فضاءات الذاكرة ولتلتصق الذاكرة الشفهية مع الذاكرة الكتابية».

تقودنا اللوحة عند الزواري إلى أزمنة بعيدة، إلى رسم المقومات البصرية المتوالدة من فضاءات ذهنية متخيلة تتناسل من المخيلة، على شكل مرصوف يؤثث تراكما داخل الفضاء التشكيلي وكأن تراكم الأشكال والرموز فوق بعضها البعض هي صورة للذاكرة التي تتداخل فيها الأفكار وتتراكم فيها الصور بعضها فوق بعض، كما أثبتت الأعمال الأولى للفنان محمد الزواري الاتجاه نحو الأعمال ذات الأبعاد المفاهيمية والرمزية الموغلة في الموروث التونسي والعربي على وجه عام، بما يمكن للشكل المرسوم من الخروج عن إطار الاستحضار وأصبحت وسائط التعبير، تشتغل وفق عملية الاستحضار المقيد بالصور الذهنية المبنية في ذاكرة الفنان وكنتيجة لهذه الأعمال نلتمس تلك التقييد الأسلوبي الواضح الناتج عن عملية الاستحضار، التي تتقسم بين استحضار لمكونات اللوحة وتفعيلها وفق بناء خاص، وبين أسلوب اختزالي للأشكال على مختلف تغيراتها الشكلية.

وفي خاتمة هذا المقال لا بد من الإشارة إلى أن النزعة التفكيكية لمكونات العمل الفني، أدت إلى نفي المراكز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني كافة ليتلاشى مركز العمل، أو نقطة النظر المركزية المهيمنة فيه فهناك كتل لونية داكنة لا تأخذ شكلاً معيناً تتبعثر وتنتشر بعبثية في مناطق متعددة في أسفل وأعلى اللوحة تمنح العمل طاقة حركية تجعل من عين الناظر تتجول بين هذه الأشكال، ولا تكاد تستقر إلى مركز محدد، إذ يساهم ذلك في الانفلات والتحول من الشيء الثابت المنظم إلى المتحرك الذي لا يعرف الاستقرار والثبات. ومن خلال الأشكال الهندسية وعملية تكرارها، تتأسس دلالات تكوينية لها علاقة بالزمن والفضاء المفتوح تبحث في منطقة ما وراء المرئي من أجل الارتقاء الروحي بعيداً عن المادي والانفتاح على كل ما هو شمولي وكلي ومطلق عبر مغادرة ما هو طارئ وعابر ونسبي، مما جعل هذه التراكيب البنائية تكشف عن أبعاد شعورية لتسمو بالعمل الفني، وترتقي به لتصبح اللوحة عند الزواري بوصفها نصاً تجريدياً مفتوحاً ينطلق نحو الأثر المفتوح، تحفز نظام الإدراك لدى المتلقي وتفتح له الباب أمام تعدد القراءات.

هوامش:

1- ميشل فوكو (1926 - 1984) فيلسوف فرنسي، ابتكر مصطلح «أركيولوجية المعرفة»، ويعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنيويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه «تاريخ الجنون»، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون. أرّخ للجنس أيضاً من «حب الغلمان عند اليونان» وصولاً إلى معالجاته الجدلية المعاصرة كما في «تاريخ الجنسانية».

2- **ميشيل فوكو**، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي وسالم يفوت، بيروت، مركز الإنماء القومي، 1989 1990 ص.30

3- **كركوان** موقع أثري تونسي يعود إلى العهد البوني، يوجد الموقع الأثري» كركوان» في معتمدية حمام الغزاز في الوطن القبلي بين مدينة قليبية والهوارية وهو موقع يعود تأسيسه إلى العهد البوني. ولأنّ الرومان لم يعيدوا بناءه، فإن الموقع فضاء حضري لمدينة صغيرة لها خصائص بونيّة صرفة، وبالتالي فهو الوحيد الذي يعطينا فكرة صحيحة عن المدينة البونية. وإذا كان الموقع يعكس صورة المدينة البونية، فإن متحفه يكشف لنا عن مظاهر عديدة من الحياة اليومية والأنشطة الاقتصادية والتجارية للمدينة وحياتها الروحية، من خلال القطع الأثرية التي عثر عليها مردومة تحت الأنقاض أو مودعة في القبور.

4- مارتان هايدغر، أصل العمل الفني، ترجمة الدكتور أبو العيد، منشورات الجمل، 2003، ص .102

-5 Georges Didi Huberman, la peinture incarnée, les édition de minuit,1985, p50

6- أخذ من نص مصاحب لأعمال الفنان محمد الزواري المقدمة في سنة 2015 بقاعة عرض صلاح الدين (galerie saladin)

7- نص للفنان محمد الزواري مصاحب لمجموعة أعماله المقدمة في سنة 2016

8- نفس المرجع السابق.

9- عفيف بهنسي، الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للتوزيع 1985 ص59.

10- أنظر رسائل أبو حيان التوحيدي، تحقيق د إبراهيم الكيلاني، دمشق 1978 ص 32.

-11 «D'ailleurs les questions de la couleur, de la forme, des limites de l'œuvre, de l'acte artistique des matériaux, ne sont la propriété de personne. Elle interrogent tout artistes, même s'il n'est pas exclusivement préoccupé par elles. Figuratif ou non, le peinture tient compte des problèmes formels ces problèmes jouent aussi dans l'élaboration de certains objets, eux-mêmes liés des comportements à des rêves à des récits que se raconte l'artiste, à ce que l'on a parfois nommer des mythologies personnelles».

Gilbert Lascaux. Ecrits timides sur le visible, Edition armant colin Paris 1992 p 81.

12- معجم لسان العرب لابن منظور، دار لسان العرب للنشر والتوزيع، 1977.

13- Rudolf Wittkouvert, La migration des symboles, édition Thames et Hudson 1992p 40

رؤية

سعيد النورسي ورسائل النور

■ د. أبو بكر العزاوي

الأستاذ بديع الزمان سعيد النورسي هو أحد أعلام الفكر والإصلاح والجهاد والإصلاح في العالم الإسلامي، أمثال: إقبال وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، والمودودي، ومحمد سعيد رمضان البوطي، ومحمد الغزالي، وعلال الفاسي، وعبد الله كنون، وغيرهم. وقد ترك أثرا طيبا، ومجهودا في تركيا، وفي كثير من بلدان العالم الإسلامي. وقد كتب الشيء الكثير عن سيرته وجهاده العلمي والعملي، وبالخصوص موسوعته الضخمة: (كليات رسائل النور)، التي جاءت في 10 مجلدات، وهي تفسير معاصر، وشامل للقرءان الكريم.

هذا الرجل الذي عاش ما يقرب 90 سنة، نذر نفسه لهدف واحد، وهو تفسير القرءان الكريم، من منظور شامل، والبحث فيه، بوصفه المصدر الأول والأساسي للدين الإسلامي، عن الحلول الناجعة لمشاكل الإنسان بصفة عامة، ومشاكل الإنسان المسلم بصفة خاصة.

وحاول أن يجيب عن أهم الإشكاليات والتساؤلات التي تواجه الإنسان، في عالمنا المعاصر، وأن يحدد الداء، ويقدم العلاج والدواء.

ويأتي اهتمامنا بهذا الرجل، العالم المجدد المجتهد، والمصلح الرائد، في سياق اهتمامنا بالمفكرين والعلماء والمصلحين الرواد المسلمين في عالمنا المعاصر. والإمام بديع الزمان سعيد النورسي هو من أعلام الفكر والدعوة والإصلاح والجهاد والاجتهاد في تاريخ أمتنا الإسلامية، وفي عالمنا المعاصر. وله تأثير كبير وعظيم في تركيا، وفي كثير من الدول الإسلامية، شأن الكثير من العلماء المجددين، والمصلحين المستنيرين.

ودراسة سير العلماء المجددين، والمفكرين المصلحين المجتهدين، ولاسيما المعاصرين منهم، والوقوف على مراحل حياتهم، واستعراض إنجازاتهم ومجهوداتهم وأعمالهم، من شأنها أن تبعث الأمل في نفوس المسلمين، وتحفز الهمم، وتدفعهم إلى بذل المجهود، من جديد، لاستعادة الهوية، واستئناف الدور الحضاري، والرسالة الإنسانية.

وما أحوج الإنسانية اليوم، والعالم الإسلامي بوجه خاص، إلى استيعاب وفهم أفكار هؤلاء العلماء المصلحين المجددين، ودراسة تجاربهم وسيرهم للاستفادة منها، والاهتداء، والاسترشاد بها، في تفعيل المشروع النهضوي الإصلاحي الإسلامي.

ولابد، أن نشير هنا، إلى أن جهود هذا العالم، وإنجازاته ومؤلفاته وتجاربه، ما زالت بحاجة إلى المزيد من البحث والدراسة والتحليل، ليستفاد منها بشكل أكبر. فبالرغم مما كتب عنه، لا زال المجال مفتوحا.

لقد كتبت عنه بحوث ومصنفات ودراسات عديدة، وأنجزت حول مشروعه العلمي والفكري والإصلاحي رسائل وأطاريح جامعية كثيرة، ونظمت حول أعماله، وحول موسوعته الضخمة (كليات رسائل النور)، ندوات علمية، ومؤتمرات دولية، هنا وهناك، في هذا البلد أو ذاك، في كثير من البلدان العربية والإسلامية. وقد نظمت حول فكره وجهوده عشرات الندوات في المغرب الأقصى، وفي معظم الجامعات المغربية.

لقد كتب، الشيء الكثير، عن رسائل النور، لكن كثيرا منها، كان يكتفي بتلخيص مضامين هذه الرسائل، وكان يكتفي بإيراد عدد كبير من النقول والاستشهادات والاقتباسات، مع تعليقات طفيفة، نعم هناك دراسات، فيها عمق في التحليل والتطبيق، واجتهاد في الفهم والتفسير، ولكنها قليلة. وإذا كان هذا مقبولا، في وقت مضى، فإني أعتقد، أنه آن الأوان، لإنجاز بحوث تحليلية عميقة، وعميقة جدا، لدراسة رسائل النور، دراسة نسقية (systémique)، أي باعتبارها نسقا كليا موحدا، ونظاما منسجما متكاملا، ليكون الانتفاع بها أكبر، والاستفادة أعم وأشمل.

نحن أمام عمل جبار، وموسوعة فكرية وإصلاحية هائلة، ومشروع حضاري وإصلاحي شامل، نحن أمام تفسير موسوعي شامل، يفسر القرءان الكريم من منظور جديد وشامل، يربط قراءة الكتاب بمسطور (القرءان)، بقراءة الكتاب المنظور (الكون)، ويحلل أوضاع الإنسان المعاصر، أدواءه وأمراضه ومشاكله وأزماته بشكل عجيب ومبهر، ولا يكتفي بتحديد الداء، بل إنه يصف الدواء.

ولن يتأتى لنا هذا، أي إنجاز دراسات علمية دقيقة وعميقة لرسائل النور، إلا بالاستفادة من العلوم الحديثة والمعاصرة، وأقصد هنا، نظرية الأنساق، ونظريات التأويل الحديثة، والعلوم المعرفية (sciences cognitives)، واللسانيات الحديثة، والسيميائيات، والتداوليات، ونظرية المناهج، والحجاج، والمنطق المعاصر، وغيرها، بالإضافة إلى العلوم الطبيعية .. ونحن، إذ ندعو، إلى إنجاز دراسات علمية، وبحوث أكاديمية عميقة، فلأننا نؤمن، ومقتنعون جدا، بأن كليات رسائل النور، تشكل مجهودا فكريا كبيرا، وأنها نسق كلي متكامل. نعم، يمكن أن ننجز دراسات جزئية، حول هذا الموضوع أو ذاك، حول هذه الرسالة أو تلك، ولكن، ينبغي أن نصل في النهاية، إلى إنجاز دراسة كلية وشاملة لمجموع رسائل النور، أي في نسقيتها وشموليتها، وترابط أجزائها ومباحثها. إنها صادرة عن تصور واحد للإنسان والكون، صادرة عن رؤية واحدة منتظمة لـ: الخالق والمخلوق، الإنسان والكون، علاقة الإنسان بربه، علاقة الإنسان بالكون، علاقة الإنسان بأخيه الإنسان. كل الرسائل والكتب والمباحث التي كتبها الأستاذ النورسي مترابطة ومتكاملة، وتشكل نسقا كليا، مكونا من أجزاء وعناصر، بينها أنماط عديدة من العلائق والروابط. والعلوم المشار إليها آنفا، وخاصة نظرية الأنساق، تسمح لنا بإنجاز هذه الدراسة النسقية الشاملة، وهذا أمر طبيعي فالإمام سعيد النورسي عالم مشارك، أو عالم موسوعي بلغة هذا العصر.

لقد درس معظم العلوم التي كانت سائدة في وقته. درس العلوم النقلية والعقلية، العلوم الإنسانية والطبيعية، علوم القدماء والمحدثين. درس الفقه والتفسير والأصول والتوحيد وعلم الكلام والعقائد والأديان، ودرس اللغة والنحو والبلاغة، ودرس الفلسفة والمنطق والرياضيات والعلوم الطبيعية. درس هذه العلوم، واستوعبها بشكل جيد، ومزج بينها بشكل بديع، وأحسن توظيفها في كتبه ورسائله. فكانت ثمرة كل هذا، هذه الموسوعة الضخمة، التي أطلق عليها: (رسائل النور).

وهي بحق رسائل النور، أو قل رسائل نورانية ربانية. فالهدف منها، أن تنير لإنسان اليوم، الإنسان المعاصر، التائه الحائر، القلق المتشائم، المريض المعذب، المكبل بقيود الشهوات والماديات، أن تنير له الطريق نحو الله، تنير له الطريق ليجد الأمل والطمأنينة والسعادة المنشودة، ليجد نفسه وهويته وذاته وفطرته، ويكتشفها من جديد، ليعرف نفسه، وإذا عرف نفسه سيعرف ربه.

وهذا الاسم، (أي رسائل النور)، اسم دال ومعبر. وقد وفق سعيد النور أيما توفيق، في اختيار هذا الاسم، وهذا العنوان الموجز البليغ، لموسوعته. فهو يلخص مضامين رسائل النور بشكل جيد، ويحدد أهدافها، والغاية من تأليفها.

فما يحتاج إليه الإنسان الحائر والتائه، والغارق في ظلمات الحياة المعاصرة: ظلمات الإلحاد والغي والضلال، ظلمات الماديات والشهوات، ظلمات القلق والتوتر والتشاؤم والحيرة والاكتئاب: ما يحتاج إليه، طبعا، هو النور، هو الأمل والضياء والهداية. ومن أجل هذا كانت رسائل النور، وهذا هو ما جاءت رسائل النور، لتحقيقه وإنجازه. جاءت لتمنح الإنسان المعاصر النور، وتنير له الطريق نحو السعادة الأبدية.

«الحقيقة» في الكتابة الصحفية

■ يونس إمغران

** «الحقيقة» التي يبحث عنها الصحفي، خلال ممارسته المهنية وأدائه لعمله، قصد تنوير الرأي العام بها؛ لا تمثل «الحقيقة» ذاتها. إذ ليست «الحقيقة» فيما يكتبه الصحفي وينشره بالجرائد والمواقع الإلكترونية والإذاعة والتلفزيون واحدة، أو أنها حالة واحدة يقع حولها الاتفاق والاجماع. قد يكون الصحفيون شهود عيان في حادثة أو حدث ما، لكن تحريرهم كتابة أو شفاهة لهذا الحادث / الحدث سيختلف بينهم؛ لغةً وأسلوباً وتقريراً، نظراً لاختلاف انتماءاتهم الأيديولوجية والمهنية، واختلاف زوايا معالجتهم له. لذلك يصعب على أي صحفي الادعاء بأن ما كتبه أو نشره هو «الحقيقة» عينها.

إن الكتابة الإعلامية (الساخنة والطرية) التي تستقي مادتها الصحفية من موقع الحدث أو الخبر، ينبغي أن تَفترِضَ في نفسها حسن النية إزاء المتلقي، حيث يجب على صاحبها أن يكون حريصا على بذل الجهد والدقة والحياد في جمع المعلومات، والتأكد من الوقائع، والتزام الضبط والعدالة في إعادة ترتيب مكونات الحدث / الخبر، والأمانة في صياغته وتحريره كتابةً أو شفاهة. لأن الإعلام / الصحافة رسالة نبيلة وأخلاقية لكونها تسعى إلى الدفاع وتكريس القيم التي تحيا بها المجتمعات الفاضلة أو التي تطمح أن تكون فاضلة.

إن المعلومات الصحيحة، والمعالجة الإعلامية المحايدة لها، تساعد الجمهور المتلقي على فهم الحدث أو الخبر واستشعاره بأنه إزاء أجزاء من «الحقيقة»، وليس أمام «الحقيقة» بعينها. وقد يكون مطلوبا منه أن يجتهد بفراسته وحدسه الإعلامي لتركيب هذه الأجزاء، مرة أخرى؛ لاستخلاص نتيجة مغايرة أو قريبة من «الحقيقة» أو النتيجة نفسها التي بلورها الصحفي أول مرة خلال معالجته للحدث.

والصحفي ليس آلة صماء، أو كائنا مجردا من الأحاسيس والمشاعر والعواطف والرغبات، لذلك لا ينبغي أن يُلام في كثير من الأحيان على انحيازه إلى هذا الخبر أو هذه القضية التي انبرى لمعالجتها وتقريب تفاصيلها الصغيرة والكبيرة إلى الرأي العام. بل إن الصحفي هو عصارة تربوية وفكرية وسياسية وثقافية واجتماعية لمجتمعه.. إنه ابن بيئته كما يقال عن الإنسان عموما، والبيئة؛ هنا، قد يضيق سياجها لتقتصر في آخر المطاف على المدرسة السياسية أو المهنية التي تلقى فيها الصحفي منهج تعامله مع الأحداث والواقع، واكتسب -بالتالي- جل أدوات اشتغاله.

لكن لا ينبغي أن يلام الصحفي على امتناعه عن طرح بعض القضايا أو تغطية بعض الأحداث التي رأى، من وجهة نظره وتقديره، أن لا فائدة من ورائها؛ للرأي العام. وإن كانت أخلاقيات المهنة تقتضي من الممارسين الإعلاميين عدم التمييزأو المفاضلة بين القضايا العادلة وتلك المحرجة في التناول والرصد والتحليل، مادام المجتمع قد أعرب عن انشغاله بها وبتطوراتها. إذ عليه أن يجمع المعطيات والمعلومات الكافية التي يستدعيها الخبر في صياغة متنه، ثم يترك للجمهور المتلقي، العادي والذكي، فرصة كاملة للتمييز بين مكونات الخبر وبين آراء الصحفي، إنْ وُجدت، حول الحدث الذي تضمنه الخبر. بلْ يجب أن يترك لهذا الجمهور حقه في أن يصدر حكمه أو انطباعه حول ما كتبه الصحفي ونشره، لأن انطباع المتلقي ورأيه يكون في بعض المرات صائبا، في تأكيد أو نفي وجود عناصر الإنصاف والدقة والنزاهة وحس المسؤولية بمقال الصحفي وبما نشره من أخبار أو تحقيقات أو استطلاعات آراء.

ونعتقد أن استمرار الجمهور المتلقي في التفاعل وقراءة ما يكتبه الصحفي من مقالات وما يعبر عنه من آراء ومواقف، وفي إصدارأحكامه وانطباعاته بشأن ذلك، هو عمل جيّد يساهم، ولاشك، في تخليق الممارسة الصحفية، باعتبار أن الصحفي سيضطر، في ظل مراقبة الجمهور المتلقي له، إلى استحضار قيم العدالة والدقة والتجرد في ما يكتبه أو يغطيه من أحداث، وسواء انتقد الصحفي ظاهرة ما أو حدثا معينا في كتابته أو نوّه بذلك وأشاد، فإن المطلوب منه هو أن يكون عدلا ونزيها في عمله لعله يقترب من «الحقيقة»، بحيث لو اقتضى منه الحال المهني الإمعان في تعرية الفساد ونقد المجتمع الذي يرعى هذا الفساد ويوفر شروط استفحاله؛ فيجب عليه أن يضطلع بدوره الموكول إليه من خلال رسالة الصحافة النبيلة دون خوف أو ارتياب. وإنْ استدعاه حالٌ مهنيٌ آخر إلى أن يُزَكّي أعمَالا سياسية أو اقتصادية أو ثقافية تفيد المجتمع وتزيد من رقيّه؛ فعليه ألا يتردد في القيام بذلك وإنْ كانت الجهات التي أنجزت هذه الأعمال مُعادية له أيديولوجيا أو فكريا. فـ«الحقيقة» التي يعمل الصحفي النزيه من أجل إظهارها وحمايتها بمعلومات صحيحة ووثائق مؤكدة ووقائع صادقة غير مكذوبة، تجعل من هذا الصحفي فاعلا مجتمعيا جديرا بالإشادة والاحترام، وترشحه لأن يكون عامل تغيير نحو الأفضل بمجتمعه. غير أن «الحقيقة» التي يدَّعيها الصحفيون فيما يكتبونه وينشرونه بالصحف والإذاعة والتلفزيون، يجب أن تتفادى الخلط بين عناصرها وبين تعليقهم وآرائهم وقراءاتهم لها. لأن هذا الخلط يحمل الجمهور المتلقي في بعض الأحيان على أن يتصور الحدث والتعليق شيء واحدٌ. بينما التعليق والاستنتاج والتخمين الذي يرفقه الصحفي بعمله في صورة خبر أو تحقيق أو غيره، قد يؤدي، في غياب التوازن والتجرد والامتثال للضمير المهني، إلى التضليل والتحريف وقلب الحقائق وتشويهها.

لقد أضحى العمل الصحفي اليوم عرضة لخروقات جمة لا تمت بصلة لأخلاقيات المهنة، ومن أبرز صورها هذا الكم الهائل من الأخبار الكاذبة والملفقة والشائعات التي يصنعها بعض القائمين على الإعلام والاتصال بشكل يومي في سياق حرب دينية أو سياسية أو انتخابية أو حضارية. والمحزن أن هذه الأخبار الزائفة يتم صناعتها بدقة متناهية لتناسب ميولات فئة من الجمهور المتلقي وتطلعاته التي قد تكون وهمية. والأخطر من ذلك هو أن هذه الفئة تُصفق لهذه الأخبار الزائفة بحماس وعاطفة، وتعمل بعد ذلك على إعادة نشرها على أساس أنها «الحقيقة».

والطريف أن الصحافة موكول لها، بحكم تاريخ نشأتها ووظيفتها، البحث عن «الحقيقة» لتنوير الرأي العام وإرشاد الجمهور إلى قيم الحرية والحق والعدل والكرامة، لأن الصحافة مهنة نبيلة ذات سلطة رقابية، وهي أداة لمحاربة الكذب والتزوير والتلفيق وإطلاق الشائعات. غير أنها في الواقع شيء آخر.. هي مهنة يتجرأ فيها بعض العاملين على إنتاج ممارسات غير أخلاقية لا تحترم جمهور المتلقي ولا تخاف محاكمات الضمير المهني وأحكامه. ولعل السبب في ذلك يعود، بالدرجة الأولى، إلى أن أغلب هؤلاء لم يدرسوا أدبيات الصحافة ولا أخلاقياتها، وأن عددا منهم جاؤوا من ميادين غير إعلامية وبأرصدة معرفية وثقافية متوسطة أو هزيلة. كما أن الصحافة معنية بتعزيز المصلحة العامة من خلال قول «الحقيقة» والعمل على تقديمها، في سياق خدمة عمومية طوعية، إلى الرأي العام، بهدف بناء المجتمع والدولة على أسس الحقوق والحريات. لذلك فإن الصحفي قد يكون قادرا على نقل الصورة / الحادثة أو الواقعة بموضوعية ودقة ومصداقية؛ ولكنها تبقى مجرد صورة وليست «حقيقة»! وقد تساعد الجمهور المتلقي، إنْ كان واعيا وراشدا، على أن يميّز بين الصَواب والخطأ، وبين الصادق والكاذب، وبين المطلوب منه من قول أو فعل أو ترك.